GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

AVRIL 1926

Salomon Reinach, de l'Institut. — L'Éphèbe pompéien.

F. de Mély. — Pierrefonds et son architecte, Jean Lenoir (1398).

André M. de Poncheville. — Les Peintres Louis et François Watteau, dits « Watteau de Lille ».

Paul Jamot. — Henri Lechat (1862-1925).

Bibliographie.

Trois gravures hors texte :

Statue d'Éphèbe en bronze découverte à Pompéi : héliotypie.

Le Cerf privé, miniature, XVI^e^ siècle (Bibliothèque nationale, Paris) : photogravure.

Réunion dans un parc, par François Watteau, de Lille (Collection Cognacq, Paris) : photogravure.

29 illustrations dans le texte

JOS. GIRARD

68^e^ Année. 766^e^ Livraison. 5^e^ Période. Tome XIII.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e)

TÉLÉPHONE : Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4° carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;
Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
R. KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;
Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de *M. le Directeur* de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX- ARTS
bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4° carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtrals, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6e), — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1er et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique:* expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts,* s'adresser à l'*Administrateur* de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6e).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France;
Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président: Raymond KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux;
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie;
Théodore REINACH;
Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue;*
Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — *Un an*	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs *sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.*

SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE St GILLES PARIS 3e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES — BRONZES
APPLIQUES — MODERNE
GIRANDOLES — CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R.C. SEINE 18.141

Exposition annuelle Dresde

Exposition Internationale des Beaux-Arts

du 12 Juin au 10 Octobre 1926

CAILLEUX

TABLEAUX de MAITRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE
SALLE DE LECTURE
CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e
LIBRAIRIE DE FRANCE - *Tél. Fleurus* 51-10

GALERIES KLEINBERGER

PARIS
9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK
725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :
76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*
du 15 Avril 1926.

EN SOUSCRIPTION

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

1864-1901

ESSAI D'UNE BIOGRAPHIE ET DE CLASSEMENT D'UNE ŒUVRE

PAR

Maurice JOYANT

PARIS

H. FLOURY - EDITEUR

2, Rue Saint-Sulpice et 4, Rue de Condé

1926

H. DE TOULOUSE-LAUTREC

1864-1901

L'ouvrage dont nous annonçons la publication prochaine répondra certainement au désir maintes fois exprimé par les Amis et Admirateurs de Lautrec, qu'une étude approfondie fût enfin consacrée à ce grand Artiste.

Maurice Joyant à qui nous avons demandé d'en écrire le texte, fût dès la jeunesse, le témoin de la vie et le compagnon dévoué de Lautrec. Il fût également son éditeur. Il est son exécuteur testamentaire et l'organisateur des Galeries du Musée d'Albi, consacrées à la mémoire de son ami.

Nul ne nous a semblé plus qualifié pour parler de l'homme dont il fût l'intime et dont, depuis plusieurs années, il s'est essayé à classer l'œuvre et à réunir tous les renseignements de Bibliographie, de Ventes publiques, d'Expositions, qui peuvent contribuer à situer la figure d'un grand Artiste.

L'ouvrage paraîtra dans le format 0,26×0,20 que connaissent et apprécient les Amateurs. Ce premier volume sera uniquement illustré par les peintures.

Comme les précédents ouvrages de cette collection, ce volume

sera abondamment illustré de documents reproduits par les procédés les plus perfectionnés.

L'illustration de ce volume *Peintures*, comportera au moins 8 planches hors-texte en couleurs, plus de 30 planches en phototypie, hors-texte et environ 150 reproductions, en pleines pages dans le texte.

Un catalogue de toutes les peintures de Lautrec, document unique et précieux pour les collectionneurs, complètera ce volume.

Le tirage sera limité et comportera deux Editions.

1° — Une édition sur Japon à 150 exemplaires numérotés.
Cette édition sera enrichie de *trois pointes sèches originales* de Lautrec en deux tirages différents.

2° — Une édition sur vélin teinté Lafuma.
Cette édition sera accompagnée *d'une des pointes sèches originales, ci-dessus.*

Les variations constantes de prix de revient ne nous permettent pas de fixer dès à présent les prix de vente. Ceux-ci n'excèderont pas en tous cas 600 francs pour l'édition sur Japon et 200 francs pour l'édition sur vélin.

Un deuxième volume suivra incessamment sur la technique de Lautrec, peintre, dessinateur, lithographe, accompagné du catalogue des dessins, fusains, encre de chine, aquarelles, affiches, etc., et de nombreux appendices contenant toute la Bibliographie, l'Iconographie, les Ventes publiques, et les Expositions de l'Artiste, depuis 1890 à nos jours.

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boëtie

PARIS

MÊME MAISON.

647, Fifth Avenue — *NEW-YORK*

DUVEEN BROTHERS

LONDON

PARIS

NEW-YORK

L'ÉPHÈBE POMPÉIEN

STATUE D'ÉPHÈBE DÉCOUVERTE A POMPÉI EN 1900

La belle *rue de l'Abondance*, familière à tous les visiteurs de Pompéi [1], reçoit un lustre nouveau du fait d'une découverte extraordinaire : celle d'une des plus belles statues de bronze qui aient revu le jour depuis que l'*Idolino*, aujourd'hui à Florence, fut exhumé en 1530 à Pesaro [2].

Parmi les somptueuses villas qui bordaient la rue de l'Abondance, il y en avait une qui était encore inachevée au moment de la catastrophe de 79 ; c'est peut-être pour ce motif que le propriétaire avait fait déposer provisoirement dans l'*atrium* la grande statue qui devait orner un de ses salons. Comme elle n'a supporté la chute d'aucuns matériaux pesants, elle a été seulement ensevelie sous les *lapilli* et cela explique qu'elle ait été retrouvée dans un état presque parfait d'intégrité, avec des traces encore importantes de dorure. Le rameau de laurier, que tendait probablement la main droite, est à peu près tout ce qui manque ; mais la figure tenait-elle ce léger attribut, ou ne devait-elle le recevoir que plus tard, au moment de l'installation définitive ? Tel serait plutôt mon sentiment.

Un éphèbe nu, la chevelure ceinte d'un bandeau, tenant une palme ou un rameau de laurier, c'est un vainqueur aux jeux, un athlète couronné. Là-dessus, aucun doute n'est possible. Pompéi nous avait d'ailleurs rendu,

1. Thédenat, *Pompéi*, t. I, p. 38 ; t. II, p. 131.

2. Je ne connais, au moment où j'écris cette notice, que les publications du *Times* (19 mars 1926) et de l'*Illustration* (27 mars).

en 1900, une autre grande statue de bronze analogue, un peu plus petite que nature, dont le croquis ci-dessus suffit à donner une idée [1]. Chose curieuse, comme la nouvelle statue, celle-ci a conservé sa base de bronze à moulures, d'un modèle bien connu par les petits bronzes qu'on retrouve intacts. Jamais les Grecs n'ont exposé les grandes statues sur de pareilles bases, mais sur des piédestaux de marbre ou de pierre, comme on en connaît beaucoup à Olympie, où la cavité ménagée pour les talons, la pointe ou la plante des pieds permet souvent de reconnaître le mouvement de la figure disparue. Quand les Romains ont mis au pillage les chefs-d'œuvre des sanctuaires grecs, ils n'ont pas emporté les socles qui étaient trop lourds, mais seulement les statues ; il a fallu qu'arrivées à destination on leur donnât de nouveaux supports. Le fait donc qu'une grande figure de bronze, découverte en Italie, porte sur un socle agrandi de statuette, ne suffit nullement à prouver qu'il s'agisse d'une copie romaine et non d'un original grec importé.

Original ou copie ? Cette question difficile se pose presque chaque fois qu'un chef-d'œuvre incontestable de bronzier sort de terre. Comme les habiles copistes du Ier siècle travaillaient souvent d'après des moulages d'originaux grecs et parfois sans doute avec l'intention de donner le change, bien des discussions à ce sujet se prolongent sans aboutir. Pourtant, si l'on compare notre statue aux copies certaines de bronzes célèbres du Ve siècle qu'on a trouvées à Herculanum et dont l'une, d'après le *Doryphore* de Polyclète, est signée en toutes lettres d'*Apollonios, fils d'Archias, Athénien*, on reconnaîtra que ces excellentes copies pèchent par une certaine sécheresse, une exécution un peu froide et comme mécanique, là surtout où, comme dans la chevelure, le travail du burin devait compléter celui du fondeur. Je ne crois pas qu'on puisse déceler ce caractère dans notre éphèbe, bien qu'une photographie à grande échelle de la tête seule eût été la bienvenue pour s'en assurer. Je conclurai donc que si la base est incontestablement romaine, la statue est vraisemblablement un original grec; s'il y a des raisons, que je ne connais pas, d'y voir une copie, c'est une de celles dont les amateurs anciens eux-mêmes pouvaient être dupes et dont nous le pouvons l'être, sans confusion, à notre tour.

Au premier abord, l'attitude de l'éphèbe, le saillie et le dessin ferme de ses muscles, font penser au grand sculpteur d'Argos, Polyclète, dont les œuvres paraissent avoir été très estimées dans les villes campaniennes. Mais cette première impression n'est que passagère. Les corps des athlètes

1. Ruesch, *Guida del Museo di Napoli*, p. 205 ; *Monumenti antichi*, t. X, p. 642, avec nombreuses phototypies.

Phot. Illustration.

STATUE D'ÉPHÈBE EN BRONZE
découverte à Pompéi

Héliotypie Léon Marotte

de Polyclète ont quelque chose de plus carré, de plus rude, de plus brutal ; la nature animale y semble plus accusée. Ici, nous ne sommes pas au Péloponèse, mais en Attique. L'analyse de la tête, qui n'est pas polyclétéenne, mais attique comme celle de Bénévent au Louvre, nous met, je crois, sur le droit chemin. Dès la découverte de l'éphèbe pompéien, les savants italiens n'ont pas hésité un instant à reconnaître que la tête, avec ses cheveux en torsades fuyantes sous le bandeau, le reste ondulant vers le haut du crâne, mais en épousant la forme, est étroitement apparentée à celle de Bologne où Furtwaengler voyait un marbre exactement copié d'un bronze de Phidias. La vignette que nous donnons ici, d'après la tête de Bologne récemment nettoyée par M. Clarence Kennedy[1], ne laisse aucun doute sur l'exactitude du rapprochement.

TÊTE D'ATHENA
OU D'ÉPHÈBE
(Musée de Bologne.)

L'affaire est de grande importance pour l'histoire de l'art ; voici pourquoi. Le premier archéologue qui ait étudié l'admirable marbre bolonais, A. Conze, y reconnut un éphèbe. Tel ne fut pas l'avis de Furtwaengler. Ce grand savant avait remarqué, au Musée de Dresde, deux torses en marbre d'Athéna, incontestables copies romaines d'un bronze grec du v^e^ siècle. A l'un d'eux, dont la tête avait dû être travaillée à part dans l'antiquité, le moulage du buste de Bologne s'ajustait avec une suffisante exactitude, alors que la tête, en partie conservée et adhérente du second, était presque identique à celle de Bologne. Furtwaengler partit de là pour reconstituer en plâtre une Athéna sans casque et l'identifia à l'Athéna fondue par Phidias vers 450 pour les colons attiques de l'île de Lemnos, qu'il se figurait d'allure pacifique et portant son casque à la main, ce qui se voit sur quelques peintures de vases et bas-reliefs[2].

On meublerait un rayon de bibliothèque avec les controverses que l'hypothèse de Furtwaengler a suscitées. Ce n'est pas le lieu de rouvrir la discussion, mais les tenants de l'opinion de Conze n'y manqueront pas. Ils diront que si une tête très semblable à celle de Bologne paraît aujourd'hui sur un corps d'éphèbe, c'est la preuve que la première ne surmontait pas

1. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1922, p. 102.
2. Voir *Gazette*, 1894, II, p. 213 et suiv., avec les figures.

une statue de déesse et que la restitution tentée par Furtwaengler est une erreur. A quoi je répondrai : « Ne nous pressons pas ! » Si Furtwaengler avait pourtant raison — et le témoignage des deux statues de Dresde est bien difficile à écarter — on admettrait volontiers qu'un type qui était cher à Phidias ait été employé par lui plus d'une fois, pour une déesse juvénile et guerrière, donc un peu masculine, comme pour un éphèbe un peu féminin, ce qu'ils sont tous quand la beauté et la jeunesse vont de pair. Bien entendu, l'athlète n'est pas un vrai portrait, car on n'en faisait pas encore vers 440, mais il fallait bien que le sculpteur eût sous les yeux quelque modèle qui lui servît à réaliser son idéal de jeunesse et de beauté. L'argument qu'on peut tirer de la ressemblance des deux têtes de Pompéi et de Bologne est donc à deux tranchants, comme cela arrive trop souvent en archéologie : *lemniens* et *anti-lemniens* continueront, je le crains, à ne pas être d'accord [1].

Pour le moment, il y aurait cercle vicieux à conclure de l'analogie signalée que l'éphèbe de Pompéi est de Phidias ou d'après Phidias ; aussi n'est-il pas superflu de faire observer combien la disposition des cheveux, très différente de celle des têtes de Polyclète, concorde avec celle de têtes incontestablement phidiesques, Aphrodite de la frise du Parthénon, Déméter de Cherchell, Artémis (dite Héra) Farnèse, Suppliante Barberini, etc. Je reproduis ici, d'après le moulage de l'Université de Strasbourg, la tête bien conservée de ce dernier chef-d'œuvre et regrette de n'en pouvoir donner plusieurs autres qui viennent à l'appui de mon sentiment.

Phidias était surtout un sculpteur de dieux, mais il ne dédaigna pas les mortels [2]. Pausanias, décrivant ce beau Musée en plein air qu'était Olympie, s'exprime ainsi, après avoir signalé une statue d'athlète par Pythagore de Rhégium [3] : « Je ne dois pas omettre un éphèbe qui passe une bandelette autour de sa tête, tant à cause de Phidias que de son excellence comme sculpteur ; mais nous ignorons qui il a voulu représenter. » Ainsi Phidias, comme Polyclète, avait sculpté en bronze un *Diadumène*, dont Furtwaengler a voulu reconnaître une copie dans un marbre romain assez médiocre du British Museum. Si ce bronze avait été la seule figure d'athlète due à Phidias, Pausanias l'aurait dit ; elles devaient pourtant être rares. Un peu plus loin, le même *cicerone* écrit [4] : « Après la statue d'Ikkos (de Tarente), il y en a une de Pantarkès, Eléen qui fut vainqueur à la lutte des garçons et fut aimé de

1. Lechat, dans son dernier ouvrage, s'est encore rangé à l'opinion de Furtwaengler (*Sculptures grecques antiques*, 1926, p. 84).
2. Quintilien, XII, 10, 9.
3. Pausanias, *Elide*, VI, 4, 5.
4. *Ibid.*, VI, 10, 6.

Phidias. » Pausanias ne nomme pas l'auteur de la statue et l'attribution qui en a été faite à Phidias n'est nullement sûre ; c'est gratuitement aussi qu'on a voulu l'identifier à la statue de Phidias nommée plus haut, bien que la chose ne soit pas impossible. Les renseignements que nous avons sur ce beau Pantarkès, vainqueur dans sa première jeunesse en l'an 436, sont assez contradictoires, puisqu'une tradition le fait naître à Argos, une autre en Elide, au point qu'on a pu se demander si Phidias n'avait pas eu deux favoris du même nom ![1] Ce qui est sûr, c'est qu'on croyait reconnaître son image dans un jeune *Diadumène* figuré sur le trône du Zeus de Phidias à Olympie[2]. Ce second *Diadumène* d'Olympie, attribué à Phidias, inquiète à juste titre les critiques ; le premier ne serait-il pas né du second, par quelque confusion de *fiches* ? En tous les cas, il est certain qu'on croyait, dans l'antiquité, posséder deux portraits idéalisés de Pantarkès; autant dire que le type physique de cet éphèbe passait pour avoir inspiré le grand sculpteur[3].

TÊTE DE LA SUPPLIANTE (?
BARBERINI
(Musée du Vatican.)

Pausanias ne dit mot d'une anecdote amusante racontée par des écrivains de basse époque, mais, à ce qu'il semble, d'après un auteur plus ancien et digne de foi, comme quoi Phidias aurait inscrit le nom de Pantarkès, accompagné d'un compliment à sa beauté, sur le doigt d'une de ses célèbres statues, probablement le Zeus d'Olympie[4]. C'était presque un sacrilège : Phidias devait être bien épris de Pantarkès.

Voudrait-on tirer du peu que nous savons cette conclusion téméraire

1. Frazer, Commentaire de Pausanias, t. IV, p. 37.

2. Pausanias, V, 11, 3.

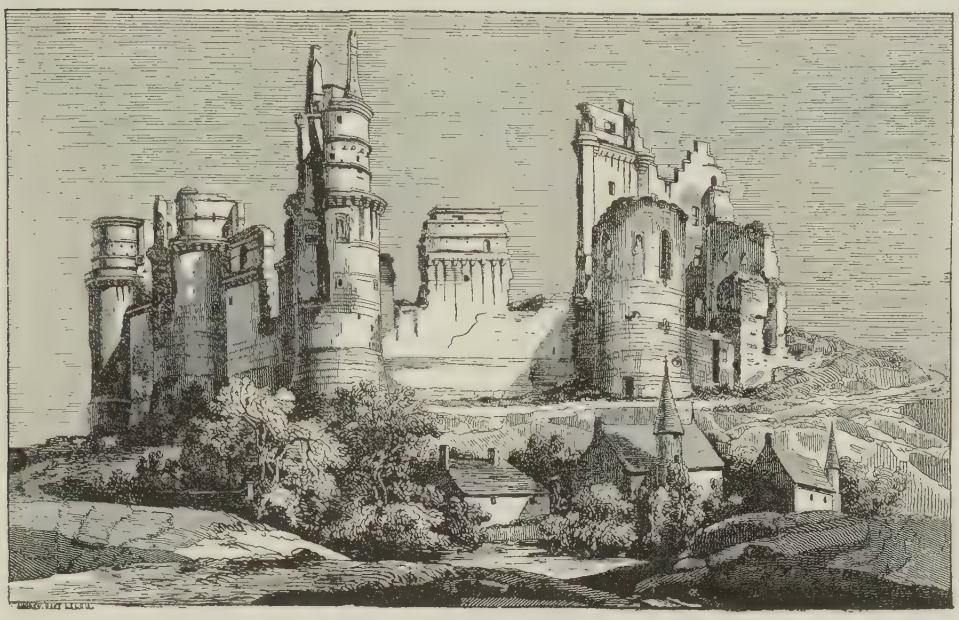
3. Quelques éditeurs de Pausanias et lexicographes ont rapporté à tort au même Pantarkès ce que Pausanias dit (VI, 15, 2) d'un autre Eléen du même nom, également victorieux à Olympie, mais à la course des chevaux. Ce Pantarkès eut l'honneur de rétablir la paix entre les Achéens et les Eléens, mais plus de deux siècles après le jeune ami de Phidias, vers 215.

4. Voir Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, t. I, p. 161 ; Robert, *Hermes*, t. XXIII, p. 447.

que l'éphèbe pompéien n'est autre que le Pantarkès d'Olympie? Impossible, car Pausanias y signale cette statue bien longtemps après l'ensevelissement de Pompéi par le Vésuve. Il resterait la ressource d'y voir une copie ou de dire — on l'a déjà prétendu[1] — que Pausanias compilait de vieux *guides* et qu'il a parlé de la statue de Pantarkès sans l'avoir vue, alors qu'elle avait été volée à Olympie depuis longtemps. Mais une témérité appuyée d'une autre témérité ne fait ni la vérité ni la vraisemblance. Nous avons un chef-d'œuvre de plus; reconnaissons-y sans hésiter l'inspiration de Phidias, probablement aussi celle de l'éphèbe qu'il affectionnait et, comme on dit dans la tragédie, « n'allons point plus avant ».

SALOMON REINACH

1. Voir la discussion de cette thèse dans W. Gurlitt, *Ueber Pausanias*, Graz, 1890.



LE CHATEAU DE PIERREFONDS, AU COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE
D'APRÈS UN BOIS DE 1830

PIERREFONDS ET SON ARCHITECTE, JEAN LENOIR

(1398)

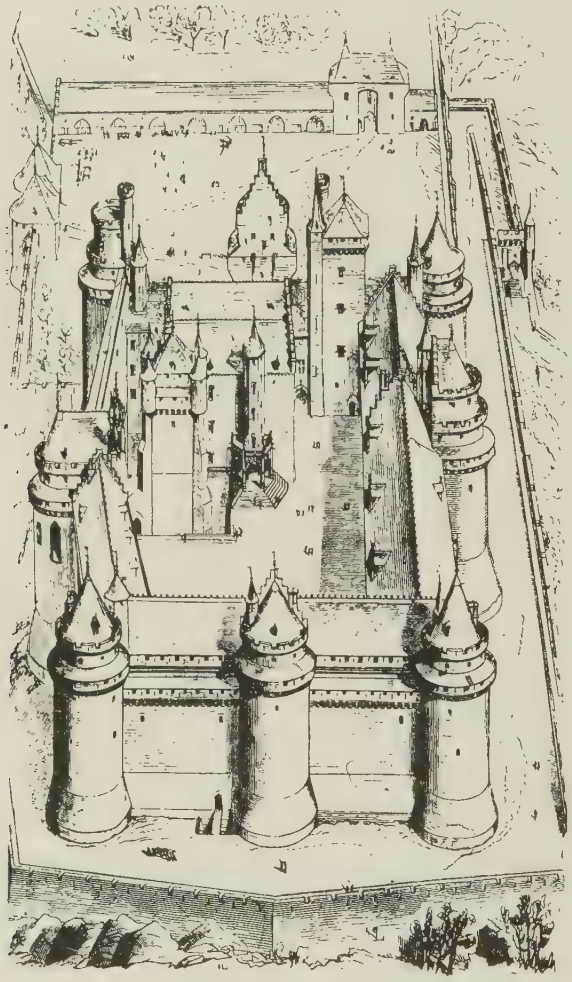
Le château de Pierrefonds, que Monstrelet appelait une des merveilles de France, « le fort chastel par excellence », jouit à juste titre d'une réputation mondiale ; c'est, en effet, le type complet de l'architecture du Moyen-Age. Car si, comme à Coucy dont il est voisin, c'est bien le même entassement de défenses formidables, la même prétention d'être imprenable, ici, ce fut le propre frère du Roi, Louis d'Orléans, qui, dévoré d'ambition, conspirant contre l'autorité royale, se construisit en 1398 un refuge superbe et redoutable, pour se mettre à l'abri en cas d'insuccès.

Le nouvel édifice remplaçait un château du XIe siècle qui avait appartenu à la famille de Nivelon (1047), dont les richesses étaient immenses, mais qui s'éteignit en 1185. A ce moment, le domaine fit retour au roi de France, à Philippe-Auguste.

De ce premier château, pouvons-nous dire quelque chose ? Il semble bien

que rien n'en soit demeuré ; on n'est même pas certain de son emplacement exact. Etait-il là où est aujourd'hui la ferme du Rocher ? le nouveau lui fut-il superposé ? Cependant une hypothèse peut être proposée.

Coucy et Pierrefonds étaient deux châteaux-forts voisins, très puissants, construits à la même époque, sur un promontoire en pointe à peu près identique ; par conséquent ils devaient présenter le même système défensif. Les ruines de Coucy permettent de reconnaître la forme de la citadelle ; Viollet-le-Duc en a donné le plan dans son *Dictionnaire d'Architecture* (*Châteaux*, p. 113, fig. 17).



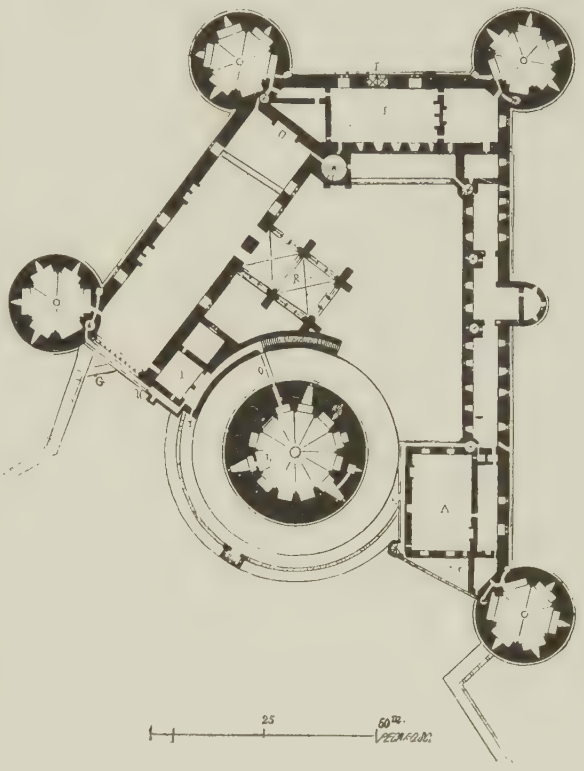
VUE CAVALIÈRE DE PIERREFONDS
(Dessin de Viollet-le-Duc.)

Or en 1178, Conon, fils de Raoul de Nesles, châtelain de Bruges, épousait Agate de Pierrefonds, héritière des biens de son père. Le nouveau seigneur fit aussitôt frapper une monnaie avec son nom et celui de Pierrefonds ; au revers nous trouvons un dessin un peu embarrassant à expliquer au premier abord. Mais à l'examiner attentivement, il semble bien qu'on pourrait y reconnaître le plan d'un château, à l'avant en proue de navire, comme celui de Coucy, et défendu à l'arrière par la double fortification qui, en architecture militaire, porte le nom de ravelin et de tenaille. Le château de Soissons, sur une monnaie également au nom de Conon, quoique un peu différent, est du même type, mais avec ravelin simplement, sans tenaille.

En 1392, Charles VI donna le château avec tout le Valois à son frère, Louis d'Orléans, qui, malgré sa liaison avec la reine Isabeau de Bavière,

fut bientôt écarté de la régence du malheureux dément à cause de ses intrigues. Il songea alors tout de suite à prendre ses sûretés, et à construire, au milieu du véritable camp retranché comprenant les places fortes du Valois, Béthisy, Crépy, Montpilloy, La Ferté-Milon, qui lui appartenaient, un château puissamment défendu.

Ce château formait, sur une surface de 6.000 mètres environ, un pentagone assez régulier, suivant la conformation du promontoire où il était assis. Ses murailles étaient flanquées de huit tours, dont quatre d'angles et quatre largement engagées. Chacune des tours reçut la statue d'un guerrier qui lui donna son nom. Le donjon, qui défendait la porte d'entrée, haut de soixante mètres, s'appela Charlemagne ; les autres tours, César, Arthur, Alexandre, Godefroy de Bouillon, Josué, Hector ; la tour de la Chapelle, qui était dans la cour, reçut le nom de Judas Macchabée. Ce sont huit des neuf Preux : David manque. Les mêmes statues existaient à Coucy, que Louis d'Orléans acquit en 1400, et à La Ferté-Milon ; c'est bien dans la mentalité de l'époque. Les Preux étaient entrés dans l'histoire, depuis qu'en 1312, Jacques de Longuyon les avait célébrés dans son fameux poème du *Vœu du paon*.



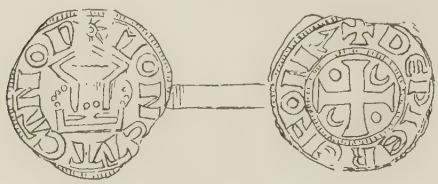
PLAN DU CHATEAU DE COUCY
D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC

M. Havard (*France artistique et monumentale*, t. V, pp. 154 et ss.), qui suivait la restauration de Pierrefonds dont Viollet-le-Duc avait été chargé, en a donné naguère une si intéressante et si précieuse description que nous ne pouvons faire mieux que de la lui emprunter :

« Entre les tours s'étendait la courtine dont chaque portion présentait cette particularité qu'à sa partie supérieure elle était défendue par un double chemin de ronde, formant deux étages superposés, celui de dessous muni

de machicoulis et de meurtrières, l'étage supérieur de meurtrières et de créneaux. De même le sommet des tours comptait jusqu'à trois ou quatre étages de défense, un chemin de ronde, de niveau avec le sommet des courtines, au-dessus duquel se trouvait un parapet crénelé, puis un second parapet, également crénelé, disposé autour des combles.

« L'entrée du château était précédée d'une basse cour de peu d'étendue et petitement fortifiée, ce qui achève de bien établir sa qualité de résidence princière, plutôt que de place de guerre. Viollet-le-Duc s'est efforcé de démontrer que, dans le principe, les différents fronts de cette basse cour avaient été couverts et protégés par des flanquements de diverses sortes, boulevards, esplanades, cavaliers. Ces défenses toutefois semblent avoir été de construction plus récente. Elles ne remontent vraisemblablement qu'à la fin du XVI^e^ siècle, car elles paraissent avoir eu surtout pour but de permettre l'établissement de batteries protectrices, capables de résister au canon de l'assaillant.



LE CHATEAU DE PIERREFONDS AU XII^e^ SIÈCLE
(Monnaie de Conon de Nesles.)

« Or, la préoccupation de l'artillerie à feu, d'utilisation récente, ne dut guère hanter l'esprit des constructeurs de Pierrefonds, sans quoi, en remontant un peu l'assiette de l'édifice, ils eussent évité que la basse cour et l'entrée ne fussent commandées par une éminence très voisine.

« La basse cour franchie, on arrivait à la porte du château qui, masquée par un châtelet, se fermait par un pont-levis. Un chemin étroit et crénelé, pratiqué sur un arc et défendu par deux échauguettes, mettait en communication le châtelet et le château. Pour empêcher l'entrée de vive force, tous les procédés en usage alors avaient été mis à contribution. Comme à Coucy, la porte aboutissait à un long passage coupé de herses et de machicoulis, disposés de telle manière que les assaillants, s'ils pouvaient parvenir dans ce passage, se trouvaient arrêtés par les herses et couverts de projectiles, avant d'avoir pu entamer l'obstacle qui leur était opposé. Toutes ces défenses avaient été si habilement combinées qu'une soixantaine d'hommes, animés d'un bon esprit, vigoureux et experts en faits d'armes, pouvaient sur ce point tenir en échec une armée entière, et qu'une garnison de trois ou quatre cents hommes suffisait, en cas d'attaque, pour assurer la conservation du château.

« Toujours comme à Coucy, le donjon se trouvait non loin de la porte, à la défense de laquelle il prêtait son appui. Il consistait, nous l'avons dit, dans la grosse tour nommée Charlemagne ; mais au lieu d'occuper le centre de la courtine et d'être protégé par un chemin, le donjon flanquait en très

forte saillie un des angles de la construction. Suivant la règle alors uniformément adoptée, il pouvait être complètement isolé. Toutefois, en temps ordinaire, il était relié à la grosse tour César, plus voisine de la porte, et communiquait avec un vaste bâtiment carré, comportant au rez-de-chaussée, trois grandes salles, auxquelles on accédait par un perron, et gratifié d'un escalier permettant de monter aux étages supérieurs. »

A ces lignes si précises il convient d'ajouter un passage fort suggestif de Viollet-le-Duc :

« La perfection de l'appareil, de la taille, de la pose de toutes les assises réglées et d'une hauteur uniforme, est faite pour surprendre les personnes qui pratiquent l'art de bâtir. Dans ces murs d'une hauteur peu ordinaire et inégaux d'épaisseur, nul tassement, nulle déchirure. Tout cela a été élevé par arrasements réguliers, les matériaux sont excellents, bien choisis et les mortiers d'une parfaite résistance.

« Ce qui nous prouve, ajoute Viollet-le-Duc, que le duc d'Orléans s'adressa à un homme habile, car ses mesures furent prises avec une connaissance parfaite des localités et le coup d'œil d'un stratégiste. »

Mais ce génial architecte dont il célèbre ainsi le mérite, il oublie tout à fait de nous le faire connaître.

L'histoire du château peut ainsi se résumer :

Sa construction commence en 1397.

CHARLES VI
PAR PIERRE DE THURY (1122)
(Saint-Denis.)

En 1404, Louis d'Orléans, qui avait épousé en 1389 Valentine Visconti de Milan, se fit nommer lieutenant général du royaume à la mort de Philippe le Hardi ; il prit pour symbole un bâton noueux. Son adversaire

Jean sans Peur, pour affirmer sa rivalité, prit à son tour pour armoirie un rabot. Le 23 novembre 1407, le rabot triomphait du bâton noueux : Jean sans Peur venait de faire assassiner à Paris, rue Barbette, Louis d'Orléans. C'est à la suite de ce meurtre que Valentine de Milan prenait sa célèbre devise : « Plus ne m'est rien, rien ne m'est plus », mais jurait de venger son mari.

LOUIS D'ORLÉANS
PAR JEAN DE THOISY (1409)
(Saint-Denis.)

A la mort de Louis d'Orléans, le capitaine qui commandait Pierrefonds s'appelait Bosquiaux. Sur un avis secret du duc Charles d'Orléans, il céda le château, en 1412, à Valerand de Saint-Pol, moyennant 2.000 écus d'or. Mais quand, en 1413, on le réclama à ce dernier, il refusa de le rendre. Sommé par le Roi de le restituer, il y mit le feu avant d'en sortir.

Charles d'Orléans, fait prisonnier à la bataille d'Azincourt en 1415, demeura en Angleterre jusqu'en 1440 ; il mourut en 1465.

En 1419, à son tour, Jean sans Peur était assassiné sur le pont de Montereau, mais les Bourguignons, aidés des Anglais, prenaient Pierrefonds ; en 1430, Charles VII y rentrait avec Jeanne d'Arc.

Pendant la période qui suit, Pierrefonds semble rester en dehors des conflits armés.

Une pièce du Cabinet des titres, de la Bibliothèque nationale, à la date du 19 août 1444, que je dois à l'amabilité de M. Tremblot, nous apprend que ce jour-là, la fille de Jean Coquerel et d'Ysabeline, sa femme, vint offrir à la femme de Charles d'Orléans, qui était alors à Pierrefonds, un cerf privé.

Le cerf joue au Moyen-Age un rôle symbolique important ; sa légende, du reste, remonte aux temps les plus reculés. Ce n'est pas seulement un animal

LE CERF PRIVÉ. MINIATURE, XVI^{e} SIÈCLE

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 379.)

IMP. MODERNE DES BEAUX-ARTS

de chasse; le cerf blanc ailé est l'emblème de Charles VI et de la Maison des Bourbons. Le cerf mystique est le symbole du Temps, parce que, d'après le *Bestiaire copte*, c'est l'animal qui vit le plus longtemps. Dans le *Bestiaire chrétien*, il est l'image du pécheur, guéri par la parole du Christ, comme le cerf par la couleuvre. Une tapisserie de la collection Kermaingant, du XV^e^ siècle, représente la chasse du cerf poursuivi par le limier *Jeunesse* que *Nature* a lancé contre lui ; le manuscrit français 379 de la Bibliothèque nationale, du XVI^e^ siècle, nous montre la *Présentation du cerf privé*, dans un parc, tenu par Dame *Liberté*. Devant le cerf, sont deux dames, *Prudence* et *Discrétion*, tandis que sur les côtés sont deux hommes *Bon Renom* et *Honneur*. N'était-ce pas un don allégorique de cette nature que la fille de Jean Coquerel offrait ainsi à la duchesse d'Orléans, au moment où des Français ne craignaient pas de s'unir aux ennemis de la France ?

ISABEAU DE BAVIERE, PAR PIERRE DE THURY
(1122)
(Saint-Denis.)

En 1498, le domaine fut réuni à la couronne de France par l'accession au trône de Louis XII, fils de Charles d'Orléans.

En 1588, le duc de Guise, chef des Ligueurs, après la Journée des Barricades, vint s'y enfermer avec les Seize ; il y installa Rieux comme capitaine, qui à la tête de ses mercenaires se mit à vivre de brigandage. Henri IV le fit attaquer en 1591, d'abord par le duc d'Epernon, puis par Biron, mais inutilement. Pris en 1594, Rieux fut pendu à Compiègne. Saulieu, le chef des Espagnols, lui succéda, mais il fut tué dans une embuscade et Saint-Chamand, qui le remplaça, vendit la place pour 3.500 écus d'or. Sous Louis XIII, le marquis de Cœuvres confia la garde du château à Villeneuve. Mais encore une fois, ce dernier pilla si effrontément les environs que le Roi

chargea le comte d'Angoulême, gouverneur de Compiègne, de le réduire. Villeneuve capitula en 1616 et, en 1617, la sape et la mine eurent raison de ces murailles qui depuis plus de deux siècles avaient résisté à toutes les attaques. Et tels les murs de Jéricho, elles s'effondrèrent au son des trompettes.

Quand on lit dans *Josué* (c. 20) qu'au siège de Jéricho : « Tout le peuple des assiégeants ayant donc jeté un grand cri et les trompettes sonnant, la voix et le son n'eurent pas plutôt frappé les oreilles de la multitude que les murailles tombèrent », ce ne fut nullement un miracle.

Avant l'invention de la poudre, de l'artillerie, on ne se servait pas seulement pour détruire les fortifications d'une ville de béliers, mais on creusait des trous de mine sous les murailles. A mesure de l'avance des pionniers, on boisait les galeries pour soutenir les terres. Quand les travaux étaient poussés assez loin, on mettait le feu aux boisages préalablement enduits de résine, les trompettes sonnaient pour avertir les sapeurs de se retirer rapidement ; en quelques instants le feu faisait son œuvre, et les murs, sans soutiens, s'écroulaient alors au bruit des trompettes.

Ainsi finirent, le 6 mai 1617, les deux principales tours de Pierrefonds, dont les toitures furent ensuite enlevées ; il ne resta plus debout de ce magnifique château que les ruines que nous montrent les vues du XVIII^e^ siècle.

Devenu bien national à la Révolution, Napoléon III allait charger, en 1858, Viollet-le-Duc de le reconstruire.

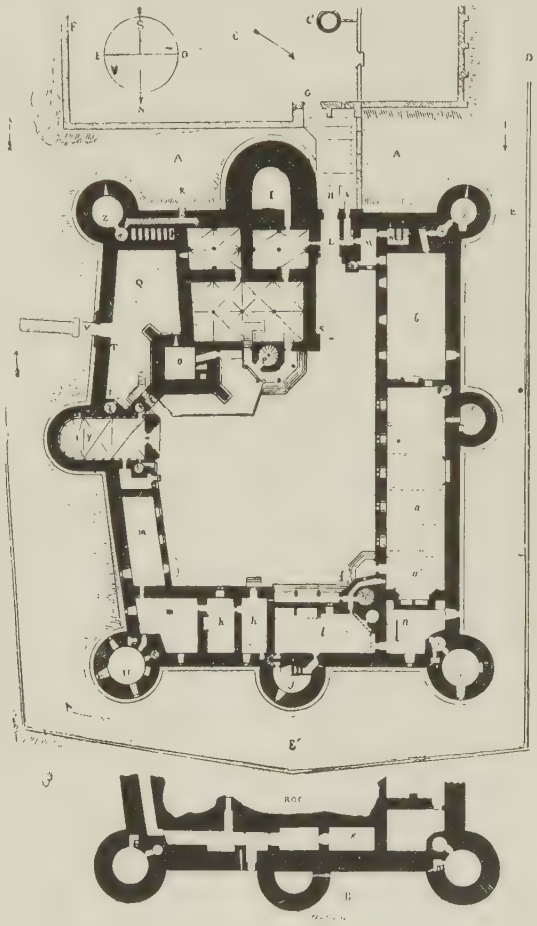
* * *

S'il est possible que la partie défensive, quoique absolument ruinée, ait pu être reconstituée dans son aspect primitif, le romantisme de Viollet-le-Duc a joué certainement un rôle prépondérant dans sa restauration intérieure.

De son temps le Moyen-Age était, en effet, ce qu'on voulait qu'il fût. N'a-t-il pas imprimé avec tant d'autres, qu'aux XII^e^ et XIII^e^ siècles la conspiration du silence était organisée contre les noms des maîtres laïcs ? Müntz ne nous dit-il pas que les idées sur la propriété artistique au XV^e^ siècle sont si flottantes que les artistes ne signent leurs ouvrages qu'exceptionnellement, et il ne cite que quelques Italiens ? M. Dauphin Meunier, plus près de nous, parlant des artistes, n'a-t-il pas voulu nous persuader que du temps de Dante, de Pétrarque, de Boccace, il y avait des hommes qui parlaient, mais que ces hommes vivaient en troupeaux, ne se croyaient pas propriétaires de leurs personnes et n'avaient pas une langue commune à tous les groupes ? Il y a deux ans, M. L. Gillet ne déplorait-il pas que des générations de sculpteurs qui travaillèrent à Reims, un seul nous soit connu par son

nom, et c'est un des derniers et assurément des moindres, Jean Bourcamus ? Que sait-on des autres ?[1]

Enfin, n'avons-nous pas lu hier dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique* (1924, p. 144), cette phrase de M. Jaspar, que je m'en voudrais de ne pas reproduire textuellement : « Une superstition, importée des Croisades, obligeait les constructeurs médiévaux à des irrégularités, à ne pas faire œuvre parfaite, cette perfection étant réservée à la Divinité, et toute œuvre parfaite étant punie, parce qu'entachée du péché d'orgueil. » Encore une fois, combien on serait heureux de savoir où M. Jaspar a découvert ce document.



LE CHATEAU DE PIERREFONDS
D'APRÈS LE PLAN DE VIOLLET-LE-DUC

Peut-on nier que c'est ainsi cependant que fut créée la légende romantique de l'humilité des primitifs, et de cette *impitoyable loi*, — dont personne n'a jamais pu du reste montrer le texte, — qui imposait aux artistes l'obligation de l'anonymat?

Aussi faut-il répéter sans se lasser, que si nous ne connaissons pas les artistes du Moyen-Age, c'est que nous ne le voulons pas. Leurs noms s'étalent aux faîtes des monuments, mais on ne les voit pas; ils remplissent

1. Des « bons ouvriers » de Notre-Dame de Reims, on connaît cependant Hincmar le sculpteur, et Rumualdus, l'architecte, au IXe siècle; au XIIIe, Jehan le Loup, Gaucher de Reims, Bernard de Soissons, Jehan d'Orbais, architectes de 1211 à 1290, puis Hugues Libergier, Adam et Robert de Coucy; au XIVe siècle, Colard, Gilles de Saint-Nicaise, Gilles Le Maçon, Jean de Dijon, Colard de Givry; au XVe siècle, Thierry Noblet et son fils Colinet.

les comptes, mais on ne les lit pas. Et cependant que le Moyen-Age est accueillant à ses fervents, ouvert pour ceux qui l'étudient, généreux au centuple pour le moindre effort qu'on fait pour le pénétrer ! Plus de dix mille noms, classés par pays, par corporations, par dynasties, nous permettent déjà de dire quels furent les maîtres d'œuvre, les architectes, les bons ouvriers des basiliques, des abbayes, des châteaux construits par nos compatriotes, non seulement en France, mais dans le monde entier, où ils portèrent le rayonnement de l'art français, alors que tous les autres pays, sans même en excepter l'Italie, balbutiaient encore.

* * *

L'architecte de Pierrefonds, pas plus que tant d'autres, n'a donc été dégagé de l'étreinte d'un anonymat, soi-disant imposé par la loi médiévale; et lorsque Viollet-le-Duc nous parle du constructeur habile, du stratège sagace auquel Louis d'Orléans s'était adressé, il n'a nullement cherché à le connaître, à le mettre en lumière. D'ailleurs, grâce à la légende, si commode, ne pouvait-il espérer que son nom personnel demeurerait dorénavant seul attaché au monument qu'il allait ainsi « violletleduciser » ?

Et pourtant, la chose était simple!

Il existe, en effet, à la Bibliothèque nationale, dans le Cabinet des titres (manuscrit français 28638, folio 240), une pièce originale qui est le mandatement, par l'architecte du château lui-même, des paiements à faire aux maîtres ouvriers, qui, en février 1398, travaillaient sous ses ordres, au château de Pierrefonds. En voici les premières lignes :

« A honnorable home et saige, Gilles Chastellain, commis paieur sur le fait des œuvres par Monseigneur le duc d'Orléans ordonnées estre faites en son chastel à Pierrefons, Jehan Lenoir, maçon du Roi nostre Syre au baillage de Senlis et commis par ledit Seigneur à faire faire les œuvres de maçonnerie dudit chastel, salut et dilection. Plaise vous savoir qu'il est deu la somme de quatre vins dix sept livres dix sept solz, quatre deniers parisis à Evrard de Longpré, Jehan Lefevre et Jehan de Loncpré, pionniers d'estas pour avoir ce fait faire taut par eulx comme par ceulx dont les noms et journées s'ensuivent depuis le premier jour de février l'an mil CCCIIII^{xx} et dix-huit jusqu'au samedi xxii^{e} jour dudit mois, certaines quantités de descombres, tant du démolissement de la viez tour quarrée, abattue par commandement de mon dit Seigneur au coing dudit Chastel, devant l'église Saint-Jacques, comme des yssues de la fonçeure des roches cheutes de la tour ronde que font à présent Evrard Lallemend et ses compagnons et celle que font Thomas Aquillant et ses compagnons. Et premiers le dit Evrard,

pour ce faire p. xii jours, IIII s. p. par jour valent xlbui s. p. Item. . . »

La suite semble au premier abord désespérément fastidieuse. Comme en une litanie, soixante-seize noms défilent, sans autre détail que le nombre des journées qu'ils ont faites, le prix de la journée, le total de ce qui leur est dû. Mais si on les classe par le prix qu'ils gagnent quotidiennement, une première sélection, fort intéressante, se produit immédiatement. Jean Lenoir, l'architecte, maître des œuvres qui établit la feuille de présence, pas plus qu'Aquillant, qu'Evrard de Longpré, chefs d'atelier, ne figurent personnellement pour un salaire; ils doivent donc être payés à part. Ensuite, nous trouvons trois ouvriers : Jean Lefevre, Jean de Longpré, Evrard Lallemant portés pour 4 solz parisis par jour : somme importante, car la livre valant 20 solz et le sol valant 12 deniers, quatre solz, — au cours du change actuel, — équivalent à 91 fr. 20 papier. C'étaient donc de véritables artistes. Huit : Gilet de Biaucamp, Jehan Souldart, Raoulet Le Breton, Guillaume Le Damoysel, Noel Le Maçon, Jehan Le Patissier, Jehan de Liège, Jehannin de Lihons, toucheront, par jour, chacun deux solz parisis, environ 45 francs. Trente-trois : Simonnet de Longpré, Thévenin de Paris, Perennet Nivart, Jehan Lemaire, Jehan d'Arras, Jehan Morel, Baudet de Fisain, Macin de Verloing, Jean Ployet, Adam Constant, Jehannin de Vieznechit, Jean Dole, Jacques de Chimay, Jehannin de Molemont, Chevasot, Grignon, Jean Rome, Bertrand Madout, Jehannin de La Ruelle, Jehannin Le Bourguignon, Jehan Puisson, Mahiet de Hagromulle, Estienne Coustelet, Jehan Quidroche, Jehan Lequeux,

VALENTINE VISCONTI DE MILAN
FEMME DE LOUIS D'ORLÉANS
PAR JEAN DE THOISY (1409)
(Saint-Denis.)

Jacquot Barde, Pierrot Le Clerc, Pierre Nyvart, Jehan Willelm, Jean Ysembart, Michel de Neufville, Mathieu Sarrazin, Jehan Debins toucheront chacun vingt deniers parisis, soit un sol, huit deniers, environ huit francs, au cours actuel trente-huit francs[1].

Viennent ensuite neuf ouvriers gagnant dix-huit deniers, soit 1 sol et demi, sept francs cinquante, ou 34 francs actuels : Haquin de Guerdevaque, Vincent de Biaurains, Jean Cuyer, Jehannin Delannoy, Wattier de Fer, Gillot Roussel, Jehan Le Lorrain, Jehannin de Couharoz, Reynier, Chiffart, Gilot, Henry et Le Cordier.

Quatorze gagnent seize deniers par jour, soit 6 fr. 50 ; au cours actuel, 29 francs : Jean Le Cordier, Jean de Lorraine, Fastre Dorto, Jean Trichon, Jean Le Boulent, Gobin Le Charpentier, Gobin de Laon, Baudet de Moloy, Perrennet de Liége, Berthaut, Drouet, Perrin Vérité, Perennet Dufresnoy, Nyvart, Jean Merlam, Henriet Le Liégeois.

Huit enfin : Oudin Thoos, Girardin Lignage, Jean Fourré, Thibault Mussemble, Mahiot Terce, Ernouillet Fleury, Jehannin Evroust, Guillaume Boucher, vont toucher 12 deniers, soit un sol ; au cours actuel, 22 fr. 80.

Quoique les maîtres, comme le comte P. Durrieu, veuillent nous persuader que « les noms d'artistes, présentés isolément, ne signifient pas grand'chose », nous voilà dans ce premier classement en présence d'une sélection que les salaires nous font toucher du doigt. Naturellement, les hauts prix sont pour les plus réputés, et nous sommes conduits à considérer, d'abord comme artistes de premier plan, les chefs d'atelier dont le salaire n'est pas

1. D'après Natalis de Wailly (*Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, t. XXI, 1857, pp. 275-401), sous Charles VI, la livre suivant le prix du marc d'argent pesant 245 grammes, varie de 9 à 13 francs. Comme la livre vaut 20 soltz, 12 deniers, le sol valait ainsi aux environs de 0 fr. 60. Natalis de Wailly a fait ses évaluations en 1857. Or d'après les *Livres de raison* de mes grands-parents, que j'ai depuis 1818, le maçon qui était payé en 1857, 1 fr. 50 pour 12 heures, soit 0 fr. 13 de l'heure, est actuellement payé 40 fr. pour 8 heures, soit 5 fr. de l'heure ; les chiffres de 1398-1857, doivent donc être multipliés par le coëfficient 38 (5 fr. : 0, 13 c. = 38) : le sol de 0 fr. 60, équivaut donc *aujourd'hui* à 22 fr. 80.

Tout n'a pas varié du reste dans la même proportion : le beurre, qui en 1857 valait 0 fr. 55 le demi-kilog, cote aujourd'hui 10 fr. 50, coëfficient par conséquent 20 ; les poulets de 1 fr. 25, aujourd'hui 32 fr., coëfficient 25. Chaque denrée, chaque corps de métier, a donc un coëfficient différent, qu'il est indispensable d'établir pour en parler en connaissance de cause.

Il ne semble pas possible de trouver ici d'autres rapports évaluatifs possibles : le blé, par exemple, étant au XIVe siècle, une denrée absolument *de luxe*, dont on ne possède d'ailleurs pas de mercuriale avant le XVIIe siècle, et l'argent ayant évolué par rapport à l'étalon d'or de 10 à 30 (aujourd'hui, or, 18.500 le kg., argent 595, au cours actuel de la Bourse). Mais comme on le voit le coëfficient est ici également aux environs de 30.

indiqué ici, puis ceux qui gagnent 4 sols ; ceux, qui gagnent 2 sols, doivent encore jouir d'une certaine réputation ; les autres sont de moindre importance.

Si ensuite nous classons ces bons ouvriers par leurs noms, nous allons faire immédiatement une curieuse constatation. Nous avons ici plusieurs noms connus déjà dans le passé ou qui, dans l'avenir, vont devenir célèbres ; en même temps, nous voyons employés plusieurs membres d'une même famille, mais avec des salaires différents.

Cl. Arch. phot. B.-A.

JEAN SANS PEUR, DUC DE BOURGOGNE

(Musée du Louvre.)

Et cela nous amène à une remarque onomastique des plus importantes. On nous a dit que les artistes humbles, méprisés, avaient simplement un prénom, rarement un nom de famille ; ne vivaient-ils pas en troupeaux ? Aussi, lorsqu'un prénom était suivi d'un nom de ville ou de pays, ce dernier était-il regardé simplement comme un nom d'origine. Or, le classement de plusieurs milliers de fiches, par nom de pays, nous apprend au contraire que si, effectivement, un artiste, apparaissant pour la première fois comme maître dans une corporation, peut faire suivre son prénom de la ville ou du pays d'où il vient, ses descendants vont conserver ce nom, consacré par la réputation de leur ancêtre. Et ce nom ne changera même pas si, comme nous l'avons montré dernièrement, un de ces artistes reçoit des lettres d'anoblissement[1]. Partant du préjugé romantique, les écrivains d'art ont toujours

1. Voir : *Saints et Gentilshommes* dans la *Revue de l'Art* (Octobre 1924).

inscrit dans les tables de leurs ouvrages les artistes à leurs prénoms ; c'est ce qui a posé jusqu'ici une barrière à peu près infranchissable à la mise en lumière de familles d'artistes qui, par la continuité d'efforts successifs, ignorés, ont assuré dans le monde, pendant tout le Moyen Age, la prépondérance de l'art français, reconnue par tous les peuples d'Europe. En considérant alors ces noms de villes comme patronymiques, nous allons pouvoir reconstituer des familles. C'est absolument comme pour les Le Charpentier, Le Maçon, Le Bouteillier, Le Fèvre, Le Pointre, Le Brodeulx, dont la profession devint le nom patronymique et que nous trouverons, dans la suite, dans les corporations les plus différentes. L'ambiance, le métier, le pays où ils travaillent, le prénom même, nous y autorisent pleinement.

CHARLES IV LE BEL
PAR JEAN DE LIEGE (1368)
(Saint-Denis.)

Jehan d'Arras, que nous voyons ici, peut être ainsi regardé comme appartenant à une famille dont nous connaissions plusieurs membres, architectes, orfèvres, verriers, en Picardie, en Flandre, du XIII^e^ au XV^e^ siècle, et qui furent célèbres en leur temps. Mathias élève la cathédrale de Prague en 1343, et Henri, en 1386, travaille au dôme de Milan. — Jehannin De Launoy doit être rapproché de la famille aristocratique parisienne Delaunay ou de Launoy, dont Robert Delaunay, chevalier, travaillait en 1338 aux sculptures de Saint-Jacques de Paris ; je ne parle pas d'un Martin Delaunay, architecte, qui, en 1261, construisait le chœur de Saint-Gilles du Gard, car il faudrait savoir d'où il venait lorsqu'il fit marché avec l'abbé. — Gobin de Laon rappelle Colart, orfèvre et peintre, au service des ducs de Bourgogne en 1363-1397, qui exécuta en 1406 un tableau pour le Parlement de Paris, mort en 1416, et un Pierre de Laon que nous voyons à Laon en 1463. — Jehan Lemaire est très probablement parent de Jehan Lemaire, architecte de la cathédrale de Rouen en 1407, si ce

n'est le même, de Pierre Lemaire, orfèvre du duc de Bourgogne, en 1390. Au XIVe siècle, les Lemaire, Jehan et Innocent, sont bourgeois de Paris. En 1427, Jehan Lemaire, brodeur, répare pour le duc de Bourgogne une tapisserie appelée *Les Ours*. Il doit être également apparenté à Jehan Lemaire qui, au service de Marguerite d'Autriche, était *l'ingénieur* chargé de ses travaux d'art. Tous ces Lemaire, vivant dans la Maison royale, étaient certainement parents. — Jean de Liége doit être identifié avec le célèbre Jean de Liége, peintre imagier, qui exécute pour le Roi, de 1368 à 1383, les statues tombales de Charles IV le Bel, de Jeanne d'Evreux, de Blanche de France, de Béatrice de Bourbon; nous faisons alors connaissance ici avec son fils probablement, un débutant, car alors que Jean gagne 2 sols par jour, Perrennet sera payé seulement 16 deniers parisis.

JEANNE D'ÉVREUX
PAR JEAN DE LIÉGE
(1368)
(Saint-Denis.)

Jehan de Lihon gagne aussi 2 sols par jour. C'est donc un artiste. Il ne faut pas croire ici à une faute de copiste : Lihons pour Lyon. Lihons est un petit village de la Somme, et nous pouvons alors rattacher ce Jehan à une dynastie d'artistes cambraisiens du XIVe siècle, Jean, maître de l'artillerie du Roi en 1371, Milet, canonnier-fondeur en 1375, Henri, Pierre, Jacquet, Jean, à laquelle appartenait Jean de Lion, peut-être même le nôtre, le délicat sculpteur-fondeur, qui signe, en 1424, la charmante girouette du Lude; enfin un sculpteur, Jean VII, qui travaille à Rouen en 1506.

Partout, en France, à travers les âges, dans toutes les demeures royales nous retrouverons les Morel. Jean, qui travaille ici, gagne 20 deniers par jour. Il est peu de dynasties d'artistes, sur laquelle on ait plus de détails. Sous le nom de Morelli, Maureau, Morel, Maurel, on les voit successivement occuper une place importante depuis 1345, à Avignon, à La Chaise-Dieu; puis peu à peu, ils essaiment, et nous les rencontrons à Lyon, à Souvigny, à Rodez, à Nonette, à Blois, à Angers, à Lille, à Cambrai, à Valenciennes, architectes, peintres, sculpteurs.

Un Jean de Paris est bourgeois de Paris au XIVe siécle, dans la catégorie des peintres imagiers. En 1346, Jean Lavenier, dit de Paris, est appelé à Avignon pour exécuter le tombeau de Benoit XII. En 1351, nous avons un Roger de Paris, chaudronnier, c'est-à-dire un de ces batteurs de cuivre, si réputés, que l'un d'eux, Caudron (ou Chaudron) reçut des titres de noblesse. En 1365, un Jean de Paris est verrier à Cambrai, en 1398, nous trouvons donc à Pierrefonds ce Thévenin. Au cours du XVe siècle, mais sans date, puisque M. E. Deville a découvert le passage sur le plat d'une reliure des Archives de Lisieux, un *Jean de Paris* : il touchait pour ses gages des œuvres du Roy, 20 sols, comme notre Thévenin.

En 1403, Roger de Paris refait la vasque de Saint-Denis, Alart est peintre à Valenciennes en 1468, Jean est peintre à Bourg en 1481 ; est-ce lui qui, de 1482 à 1528, appelé aussi Jehan Perréal, sera le peintre de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Louis XII, de François Ier, qui est l'architecte de Brou, le directeur du tombeau de Nantes? En 1581, un Jean de Paris est peintre à Amiens et, en 1630, Pierre de Paris peint un des tableaux de la confrérie du Puy d'Amiens.

Combien il est intéressant de trouver là, comme maître-maçon, Jean Rome ! Jusqu'ici nous ne connaissions que Jehan Rome, Roema, de Rome, peintre des cartons de tapisseries qui sont au Louvre, signés J. R., identifié avec le peintre délicat des *Heures de la Princesse de Croy*, que j'ai eu la bonne fortune de retrouver et de photographier naguère chez le duc d'Arenberg, à Bruxelles (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, II, p. 243). Comme son portrait nous montre là, en 1505 (daté), un homme d'une soixantaine d'années, ce pourrait être le petit-fils de l'artiste qui travaillait à Pierrefonds en 1398. Alors s'ouvrirait un horizon qui nous expliquerait que les cartons des tapisseries du Louvre, si incompréhensiblement moyenageux, signés J. R., pourraient être de la main soit du Jean de Rome de Pierrefonds, soit d'un Jean de Rome, intermédiaire, sur lequel nous n'avons encore aucun renseignement.

Dès 1240, un Robert Roussel est architecte de Saint-Ouen de Rouen; les comptes nous font connaître une véritable dynastie de Roussel, travaillant à Rouen jusqu'en 1447, à la cathédrale, et à Lille, où un Roussel est orfèvre.

J'ai gardé pour le dernier, l'architecte. Dans le mandement des payements dont nous venons de parler, ses gages ne sont pas mentionnés; mais le 6 août 1398, le duc d'Orléans, en reconnaissance de la diligence de son maître d'œuvres, ordonne à Jean Le Flament, son conseiller, de payer au dit Lenoir, quatre sols parisis par chacun jour qu'il a vaqué à la surveillance des travaux qu'il lui avait commandés. Ce prix confirme bien que les ouvriers,

qui reçurent IIII solz parisis dans le mandatement du 22 février 1398, étaient de véritables artistes.

Les renseignements, qu'on peut grouper autour de son nom, sont fort intéressants. Sans remonter jusqu'aux Niger, que nous trouvons dans les

Cl. Mély.

L'ANGE DU LUDE (SARTHE) EXÉCUTÉ EN 1425, SIGNÉ ET DATÉ PAR JEAN DE LION SUR L'AILE GAUCHE

(Lion, Morgan Library, New-York.)

obituaires des confréries de la province de Sens, on rencontre en 1331, un Jean Lenoir, *enlumineur de pincel*, qui, après avoir quitté le service de la comtesse de Bar, — en Lorraine, — passa, avec sa fille Bourgeot, au service du roi Jean, et reçut du prince, en raison de ses services, en 1358, une maison située à Paris, rue Troussevache. Nous ignorons son âge; mais pour avoir en 1331, une fille, habile enlumineuse, il devait être né aux environs de 1280, en Barrois. Au service du Roy il se trouva naturellement en rapport

avec les architectes célèbres qui vivaient dans l'entourage royal, les Dampmartin, les du Temple. Aussi quand nous voyons un Jean Lenoir, maître des œuvres du Roy, travailler en 1397 pour Louis d'Orléans, frère du Roi, nous nous croyons pleinement autorisé à le considérer comme de la même famille. C'est assurément lui, qui en 1600, travaillait à Notre-Dame du Vivier.

PHILIPPE LE HARDI
PAR PIERRE DE CHELLES
(1307)
(Saint-Denis.)

En 1423, un Guillaume Lenoir est orfèvre au service du duc de Bourgogne. En 1440, Simon Lenoir, maître des œuvres du Roi, au baillage de Rouen, visite la tour centrale de l'église de Saint-Ouen ; en 1497, Jean Lenoir, peintre, accompagne Jean de Paris ; en 1595, Roger Lenoir est peintre de Fontainebleau.

Si nous ne pouvons aller plus loin dans la région parisienne, nous devons nous rappeler l'origine lorraine du premier des Lenoir, que nous avons vu arriver à Paris en 1331. Nous allons alors trouver, à Nancy, une dynastie de Lenoir, orfèvres de pères en fils, qui commence avec Nicolas, mort en 1660. Viennent ensuite : Albert I^{er}, 1616-1681 ; Claude-François, 1662 ; Jacques qui fut ingénieur, 1667 ; Adrien, peintre, 1680 ; Jean, graveur, 1684 ; Albert II, orfèvre, 1700 ; Albert III, né en 1684 ; Guillaume, sculpteur, XVII^{e} siècle ; Antoine, peintre à Commercy, XVII^{e} siècle ; Albert, orfèvre, vers 1712 ; le P. Albert, peintre et orfèvre, mort à Nancy en 1727 ; Claude, orfèvre, 1730 ; Joseph, orfèvre, XVIII^{e} siècle ; Antoine, peintre à Commercy, XVIII^{e} siècle ; et nous nous retrouvons à Paris de nouveau, avec un Nicolas Lenoir, architecte, 1726-1810.

Est-ce à cette famille qu'appartient Marie-Alexandre Lenoir, conservateur du Musée des Monuments français (1762-1837), qui put, peut-être grâce à son

atavisme, sauver de la ruine tant de monuments précieux que la Révolution, sans lui, aurait détruits ?

* * *

Ces maîtres, ces sculpteurs, dont quelques œuvres existent encore d'autre part, comme les statues de Jean de Liége, me firent un moment espérer que nous pourrions les reconnaître dans les statues des Preux qui ornaient les tours de Pierrefonds. Il y avait là le même intérêt que dans le rapprochement de la statue funéraire de Philippe le Hardi, qu'on sait l'œuvre de Pierre de Chelles, et la figure de Pierre de Cugnières, du jubé de Paris, aujourd'hui au Louvre, dont l'identique technique nous permet de découvrir l'étroite parenté, confirmée d'ailleurs par les documents historiques.

Cl. Arch. phot. B.-A.

ADAM ET ÈVE, PIERRE DE CUGNIÈRES
DANS LA MARMITE INFERNALE
PAR PIERRE DE CHELLES
(Musée du Louvre.)

Mais hélas ! Jules César, Arthur, Hector ont été refaits ; les maquettes romantiques de Viollet-le-Duc, nous montrent des chevaliers, tels que les concevait Tony Johannot, l'illustrateur de Balzac en 1830. Nous n'avons donc rien à leur demander; ce sont certainement les portraits des amis de l'architecte. Guilhermy ne nous apprend-il pas que les statues des Apôtres de la flèche de la Sainte-Chapelle de Paris, qui avaient été exécutées en 1461, par Guillaume Brasseport, furent remplacées, en 1853, par des Apôtres, œuvre de Geffroy Dechaume, représentant Lassus, Didron, et les principaux collaborateurs de l'architecte ?

Au cours de mes recherches, j'ai rencontré incidemment d'autres

architectes au service du duc Louis d'Orléans : Denis de Poissy, à Château-Thierry, Arnould de Lully, dans le duché d'Orléans, Aublet, à Coucy, qu'il venait d'acquérir en 1400. Ce dernier est un architecte important qui avait été chargé, en 1401, de visiter les travaux de la cathédrale de Troyes. Mais nous ne les voyons pas figurer dans les comptes de Pierrefonds.

* * *

Sera-t-il encore permis, en présence de documents aussi précis, de dire que « les noms des artistes du Moyen-Age pris isolément ne signifient pas grand'chose » ?

Prochainement, une suite de dynasties des grands maîtres français, qui ont dirigé dans le monde l'œuvre des plus célèbres monuments ou qui y ont collaboré, viendra confirmer une fois de plus, la pensée profonde du cardinal Eudes de Châteauroux (XIII^e siècle) : « La Gaule est le four où cuit le pain intellectuel de toute l'humanité. »

F. DE MÉLY

LES PEINTRES LOUIS ET FRANÇOIS WATTEAU DITS « WATTEAU DE LILLE »

TANDIS qu'Antoine Watteau, dès les premières années du XVIII^e siècle, partait pour Paris où il devait s'illustrer, un de ses frères cadets, Noël, demeuré à Valenciennes, continuait le métier paternel, et c'est en qualité de maître couvreur qu'il figure sur l'acte de baptême de son fils Louis-Joseph, né le 10 avril 1731, dix ans après la mort du grand peintre, son oncle. Sans doute la vocation naissante de l'enfant rencontra-t-elle moins d'obstacles que celle du peintre des Fêtes galantes, le nom de Watteau étant désormais célèbre et pouvant ouvrir toutes les portes. Après avoir reçu les leçons d'un peintre local, Louis-Joseph va à Paris s'inscrire à l'Académie royale, où il est l'élève de Dumont le Romain ; et en 1755 nous le trouvons marié à Lille, où il a été nommé professeur-adjoint de dessin à l'école de la ville.

En 1758, au cours d'un séjour prolongé à Valenciennes, il lui survient un fils, François, qui tiendra également les pinceaux. Ces deux peintres, tous deux nés dans la capitale du Hainaut français, sont pourtant désignés sous le nom de *Watteau de Lille* en raison de leur longue résidence dans cette dernière ville. S'ils ont beaucoup produit, leurs œuvres sont demeurées surtout dans le Nord de la France et le Midi de la Belgique, aux musées de Valenciennes, de Lille et de Tournai. Mais grâce à la récente exposition du Paysage français au Petit-Palais[1], Louis et François Watteau commencent à conquérir une plus large notoriété.

1. *Le Congé absolu* et les quatre *Heures du jour*, par Louis Watteau ; *Le Menuet sous un chêne, La Collation, La Partie de campagne*, par François Watteau.

* * *

Le nom qu'il portait obligeait presque Louis Watteau à être peintre de fêtes galantes, et il le fut au moins par occasion : le tableau des *Festes de Raismes* le prouve, qui reproduit en plusieurs compartiments des scènes de réjouissances princières[1]. Mais il traita plus volontiers l'anecdote militaire et la pastorale, mêlant quelquefois l'une à l'autre comme dans le *Congé absolu*, tableau qui est au Musée de Valenciennes. On y voit un soldat de retour à la ferme quittée quelques années auparavant, où l'attendaient ses vieux parents, sa fiancée et sa famille. Ici l'influence de Greuze est visible. Le peintre est plus lui-même dans une sorte de poème des champs en quatre tableaux, intitulés *Les Heures du jour*, à la façon des *Saisons* d'un Saint-Lambert. Exécutés pour M. d'Orgeville, échevin et greffier héréditaire de la ville de Valenciennes[2], ils représentent les occupations du temps de la moisson. A l'aube le départ. De la ferme sort un petit chariot attelé de deux chiens, qui contient les provisions ; il est suivi de la laitière à cheval, serrant son nourrisson contre elle. Le fermier, sa bêche sur l'épaule, et sa jeune femme, tenant un pot en grès, s'en vont aussi. Sur le côté, les moutons s'échappent du porche ouvert, surveillés par le berger qui, serré dans une redingote brune, guêtré, le tricorne sur les yeux, a l'air d'un ancien soldat.

Puis c'est, à midi, la sieste à l'orée du bois. Accablé de fatigue et de chaleur, un jeune couple étendu à terre s'abandonne au sommeil. Les parents, et, un peu à l'arrière-plan, le berger adossé contre une meule et appuyé sur sa houlette, les regardent avec attendrissement. Rien de plus joli, de plus discret, je dirais de plus élégant. De son grand-oncle, Louis Watteau semble avoir hérité le secret des silhouettes campées nerveusement.

Le troisième tableau nous montre l'orage, vers la fin de l'après-midi, prêt à fondre sur les moissonneurs, un orage à la Vernet, accouru de l'horizon qu'il emplit de teintes sinistres. Un vent impétueux s'est levé, encapuchonnant la tête du berger, qui rassemble en hâte ses moutons et s'apprête à fuir. La partie gauche du tableau, encore ensoleillée, toute en nuances blondes, nous fait voir les moissonneurs s'efforçant de remplir un chariot de gerbes entassées en hâte, et les petits enfants eux-mêmes apportant les épis qu'ils ont glanés. Enfin c'est le retour à la ferme. Pour sou-

1. 1750 environ. Collection d'Arenberg.

2. Confisqués au profit de la Nation lors de l'émigration de celui-ci, ils entrèrent par la suite au Musée de Valenciennes. Voir un article de M. Emile Carlier, conservateur-adjoint, dans le *Petit Valenciennois* du 28 juin 1924.

haiter la bienvenue aux moutons qui rentrent pressés par le portail ouvert, le chien, sorti de son tonneau, aboie furieusement; le berger vient ensuite, tenant sous le bras l'agneau fatigué qui n'a pu les suivre. Une table, chargée de fruits et de laitages, est dressée dans la cour pour le repas des moissonneurs, dont l'un, couché à terre, est déjà plongé dans le sommeil.

Ces quatre tableaux ont été peints pour un Mécène valenciennois et firent jusqu'en 1793 l'ornement de sa maison de la rue de l'Ormerie; mais à Lille,

Phot. Ratel-Léonard.

LES HEURES DU JOUR : LA SIESTE, PAR LOUIS WATTEAU

(Musée de Valenciennes.)

Louis Watteau est en relations suivies avec un jeune et riche négociant, Charles Lenglart, qui, à peine âgé de vingt ans, a commencé, vers 1760, une collection de tableaux rapidement devenue importante. Il a épousé une Bruxelloise, Marie-Anne Van Nuffel, et le ménage habite rue du Vieux-Marché-aux-Chevaux une maison où Louis Watteau aura toujours ses grandes et petites entrées. Non content de l'y recevoir, Lenglart le présente à ses amis qui, à son exemple, lui font des commandes, tel François Laniel. Enthousiasmé apparemment par l'expérience aérostatique faite à Lille le 26 mars 1785 par Blanchard, il demandera au peintre d'en reproduire pour la postérité l'ordonnance et les détails, ainsi que le retour en carrosse du courageux

aéronaute et de son compagnon, le chevalier de Lepinard : double prétexte à des vues de Lille et à de pittoresques groupements ou éparpillements de foules[1].

Les mœurs de la campagne flamande n'attirent pas moins Louis Watteau, qui se plaît à y chercher son inspiration. Il représente dans *Le Paiement de la dime* le bailli auquel une accorte fermière verse un verre de vin tandis qu'il achève de compter ses écus, la scène se passant sous un porche qui permet d'entrevoir le clocher du village[2]. Et pour la salle à manger de son ami Charles Lenglart, il trace sur trois grands panneaux une sorte d'églogue villageoise : *La Conduite de la mariée par le seigneur du village, Le Seigneur du village à table avec la mariée, Le Prix du tir à l'arc.*

Watteau et Lancret, tels sont les maîtres que Louis Watteau imite, avec un accent local, dans des œuvres charmantes, un peu artificielles sans doute et d'une naïveté cherchée, qui ne laissent pas de nous plaire comme elles plurent aux contemporains. Nul doute qu'un Diderot n'eût écrit sur elles, s'il les eût connues, des pages comparables aux plus fameuses des *Salons* consacrées à Greuze, chez qui il se plaisait à retrouver un reflet, bien littéraire pourtant, des mœurs patriarcales de la campagne française.

Petit maître français, certes, que Louis Watteau, mais avec des nuances flamandes. Antoine Watteau avait commencé aussi par copier Téniers, mais il s'en était rapidement dégagé. Louis Watteau, vivant à Lille par choix et de propos délibéré, s'il essaie de continuer la tradition créée par son oncle, n'accentue pas moins la note grasse et gaie.

* * *

Où il l'imite encore, mais dans un esprit différent, en donnant plus de place à l'anecdote, c'est quand il est peintre militaire. Antoine Watteau avait peint, dans ses commencements, des *Haltes,* des *Départs de troupe*, des *Recrues allant joindre le régiment ;* mais, outre que sa technique est incomparablement supérieure à celle de son neveu, il sait donner à ses tableaux un aspect d'ensemble et un relief auxquels Louis Watteau n'atteint pas. Ce n'est pas à dire pourtant que les scènes militaires de ce dernier soient sans agrément. Outre le piquant de l'anecdote, l'exactitude et la variété des uniformes militaires les rendent curieuses. De 1779 à 1789, un camp s'était constitué à Saint-Omer, commandé par le prince de Condé. La vie y était gaie, les parades fréquentes et suivies, on y jouait la comédie, et les grandes dames se risquaient à le visiter. Louis Watteau n'y manqua pas, comme le prou-

1. Collection de M. Paul Delemer, Lille.
2. Collection Amédée Prouvost, Roubaix.

vent *Le Camp de Saint-Omer, Le Racoleur, Le Défilé des dragons d'Orléans.*

Dragons d'Orléans, dragons de Bouillé ou de Lauzun, il les représente volontiers dans de petits tableautins à trois ou quatre personnages, le verre en main et caressant quelque tendron. Parfois le ton en est un peu débraillé, et, plus qu'aux idylles de Sedaine, — *Rose et Colas,* — fait songer aux poissarderies de Vadé, — *La Pipe cassée.*

Ce sont encore des scènes militaires qu'évoquent deux tableaux exécutés

Phot. Ratel-Léonard.

LES HEURES DU JOUR : L'ORAGE, PAR LOUIS WATTEAU

(Musée de Valenciennes.)

aux portes de Lille et de Valenciennes[1]. Le premier nous montre les résultats d'une querelle dans une de ces guinguettes de la banlieue de Lille, où les soldats de tout corps se rencontraient et ne fraternisaient pas toujours. Deux viennent de s'entretuer ; sans même prendre le temps de mettre l'habit bas, deux autres les ont remplacés et croisent l'épée. Une femme se jette sur l'un des cadavres, et l'on en emporte une autre évanouie. Le poste accourt pour mettre fin à ce sanglant combat.

Le second tableau est une vue de Valenciennes, prise de la Croix d'Anzin.

1. Collection de Saint-Ouen, Valenciennes,

Autour de la croix de pierre, une sorte de marché en plein air s'est établi où l'on vend des fruits, des œufs, des légumes. Telle marchande qui s'y rend vient d'être renversée de dessus son âne, et c'est le plus pittoresque embarras. Au premier plan, une recrue chargée de son sac fait ses adieux à quelques femmes, et le sergent recruteur qui l'accompagne embrasse un poupon qu'on lui tend. Sur la gauche, près d'un carrosse qui emporte peut-être vers sa ferme de Raismes M. Sénac de Meilhan, intendant du Hainaut, un officier à cheval converse avec une jolie femme qui caresse amoureusement un petit chien blotti dans ses bras. Un peu à l'arrière-plan, avant les cent clochers de la ville qui émergent du fond de la vallée de l'Escaut, sur le côté d'un détachement de soldats qui monte la pente d'Anzin, un four à chaux répand dans l'air des torrents de fumée.

A maintes reprises, Louis Watteau a essayé aussi de se hausser à la peinture d'histoire. En 1782, chargé par le prieur de l'abbaye de Saint-Amand de décorer le pavillon échevinal où se rendait la justice, il y a peint, outre un *Christ en croix*, *Daniel confondant les accusateurs de Suzanne*, *Le Jugement de Salomon*, *Le Christ absolvant la femme adultère ;* et, passant au symbole, la *Justice*, la *Charité*, le *Commerce*, le *Travail*. Ces tableaux sont encore en place. Quelques détails, telle une femme filant à son rouet, y attestent l'observateur de mœurs.

Quand vient la Révolution, le peintre demeuré à Lille, en retrace les épisodes locaux : *La Fédération du Nord*, le *Bombardement de Lille en 1792*, la *Fête de la levée du siège*. Il illustre le trait héroïque du barbier Maes dans *Le Plat à barbe lillois*. Et c'est encore *Lille a bien mérité de la patrie*, œuvre symbolique où la France couronne la ville qui vient d'abattre l'aigle d'Autriche. Ces tableaux sont au Musée de Lille. Assez inégaux, ils ont en tout cas un intérêt documentaire. On sent que l'existence de l'artiste fut, pendant cette période, secouée et pénible. Pas plus que l'abbaye de Saint-Amand vidée de ses moines et où campent les soldats de Dumouriez, celles de Vicoigne ni de Crépin ne lui fournissent plus de travail, et il eût cruellement pâti sans ses amis plus fortunés que lui. Quelques-uns des reçus conservés par Charles Lenglart sont ici instructifs[1] :

Je connois avoir reçu du citoyen Lenglart la somme de trois louis en numéraire pour le payement de deux tableaux peints sur bois, l'un représentant une musique ambulante et l'autre une visite d'un propriétaire à son fermier.

A Lille le 17 nivôse, l'an 4e de la République.

L. Watteau, père

Je connois avoir reçu du citoyen Lenglart la somme de deux louis en numéraire

1. Communiqués par M. H. Lenglart.

pour le payement de deux tableaux dont l'un représente un accord de mariage et l'autre la marche de la noce.

A Lille ce 3 prairial l'an 5e de la République.

L. Watteau, père

Et enfin, les temps s'éclaircissant, ce n'est plus du citoyen, c'est de « Monsieur Lenglart » qu'il reconnait un peu plus tard avoir reçu douze louis pour le prix de trois tableaux représentant un départ pour la chasse, son

Phot. Mischkind.

LE PAIEMENT DE LA DIME, PAR LOUIS WATTEAU

(Collection Amédée Prouvost, Roubaix.)

pendant pour l'armée, et le troisième une fête de village. Remarquons chaque fois l'indication des louis *en numéraire:* il s'agit de bons et beaux louis d'or sonnants et trébuchants, dont le pouvoir d'achat était considérable par rapport aux assignats.

Louis Watteau meurt le 10 fructidor an VI (28 août 1798). C'était une importante figure lilloise qui disparaissait. Outre qu'il était professeur de dessin à l'Académie de Lille, il y avait organisé dès 1773 les Salons de peinture qui s'y succédèrent jusqu'à la Révolution, et en 1795 il avait été chargé de l'inventaire des œuvres d'art confisquées chez les émigrés ou dans les couvents, noyau du Musée de Lille.

* * *

Restait François Watteau, né à Valenciennes le 18 août 1758, qui, après avoir reçu de son père les premières leçons, était allé se perfectionner à Paris sous Durameau, peintre du roi. Un jeune frère, dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici, l'y retrouva un peu plus tard, Martin-Raphaël Watteau, qui, né en 1761, portait parmi ses prénoms le nom du plus illustre des peintres, mais n'eut pas le temps de s'élancer lui-même à la conquête de la gloire. Il mourut en 1782 à Paris, où il avait obtenu en dépit de son jeune âge une place de professeur de dessin à l'Ecole des Ponts et Chaussées.

Revenons à François Watteau qui, installé dans la capitale dès 1775, y habite encore à l'avant-veille de la Révolution, utilisant son jeune talent à dessiner d'amusantes gravures de modes. Ce n'était pas là déchoir. Le grand ancêtre, Antoine, l'avait fait avant lui pour les belles de la fin du Grand Règne et de la Régence.

François Watteau dessine les modes extravagantes qui précédent de peu la Révolution et attestent que le désordre est déjà dans les esprits, celles que portent les « nymphes » du Palais-Royal, coiffées de chapeaux à la Desrosiers, à la Charlotte ou à la Marigny, les *Contemporaines* décrites par Restif de la Bretonne. M. Paul Marmottan a relevé les curieuses légendes de quelques-unes de ces gravures :

L'une est la minaudière Marinette avec son toutou chéri. Sa coiffure est un chapeau à la Zingara.

L'autre la sémillante Lisette en promenade du matin, au jardin du Luxembourg ; elle est coiffée d'un pouf à la Almaviva et vêtue d'un caraco et jupe de taffetas rayé à la Baroco.

Voici la blonde Mélite se promenant sur le midi au Palais-Royal, dans la grande allée, espérant d'y voir celui qui a fixé son cœur ; elle est vêtue d'une robe anglaise avec son chapeau à la Devonshire.

Et c'est encore « l'agaçante Eriphyle » avec tant d'autres, coiffées de bonnettes à falbalas et à fanfreluches. Douteuse compagnie, élégances suspectes, tout cela ravit pourtant le jeune François Watteau qui vit à l'époque où les mœurs sont le plus relâchées, celle des comtes de Valmont et des marquises de Merteuil, cyniques héros des *Liaisons dangereuses*. Tout ce monde bigarré passe dans les Tuileries et les jardins inachevés du Palais-Royal, le maintien assuré, l'œil séducteur. Rappelons-nous ce que disent les *Ingénues* de Verlaine :

Les Richelieux, les Caussades
Et les chevaliers Faublas
Nous prodiguent les œillades,
Les saluts, et les « hélas » !

RÉUNION DANS UN PARC, PAR FRANÇOIS WATTEAU DE LILLE

(Collection Cognacq, Paris.)

C'est cette brillante et un peu inquiétante compagnie, que nous retrouvons sur les toiles du petit maître revenu à Lille, — où il a été nommé, dès 1786, professeur adjoint à son père, — dans *Le Menuet sous un chêne*, par exemple, qui appartint à l'émigré d'Orgeville avant que la Révolution n'en fît cadeau à la ville de Valenciennnes. Ce sont, dans un parc, des danseurs et d'aimables causeurs assemblés sous des ombrages touchés par

Phot. Ratel-Léonard.

LE MENUET SOUS UN CHÊNE, PAR FRANÇOIS WATTEAU

(Musée de Valenciennes.)

l'automne, décor emprunté à Antoine Watteau et que complète, sur la droite, un pavillon à cariatides. Également au Musée de Valenciennes, un autre tableau représente une scène analogue : sous un arbre centenaire, une tente de coutil à rayures bleues a été dressée, devant laquelle un couple danse. Au premier plan, un officier de dragons est en conversation galante avec une jolie femme qu'accompagne une jeune fille dont la pose alanguie sous la robe légère annonce le Directoire et l'ère des indolentes merveilleuses.

Les chapeaux à la Zingara, les taffetas rayés à la Baroco, les poufs à

l'Almaviva, défroque galante qui sent l'Opéra-Comique et le Théâtre de la Foire, nous les retrouvons ici. Si le décor est ancien, emprunté au Watteau amoureux des belles frondaisons du Luxembourg, les costumes, d'une exactitude scrupuleuse, sont bien ceux des jours révolutionnaires, et aussi les sentiments dont l'incurable frivolité transparaît. L'attrait seul du plaisir a assemblé ces élégants. Chez Antoine Watteau, les couples d'amoureux semblent chercher autre chose dans les allées d'un parc au déclin du jour, et la passion s'accompagne souvent de mélancolie.

Le même souci d'élégance un peu superficielle se retrouve dans *La Fête au Colisée*, du Musée de Lille. Dans les jardins de la guinguette en vogue élevée par l'architecte Verly près de la porte de Canteleu, le Tout-Lille de l'époque est réuni : modes extravagantes, cocardes tricolores aux chapeaux des hommes, et cette folle gaîté des jours sinistres, la même qui, à Paris, enfièvre le Palais-Royal ou Tivoli. *Le Bal de Tivoli*, c'est précisément le titre d'un des deux tableaux exécutés en l'an III par François Watteau pour Charles Lenglart, — dont il est aussi devenu le protégé, — l'autre étant *Le Ballet de Pourceaugnac*, revu, considérablement augmenté, et accommodé au goût du jour. Tous deux expriment bien la furie de plaisir, la licence effrénée, qui s'emparent toujours du monde quand les révolutions s'y installent. *Le Bal*, dans le cadre d'un vaste jardin et en costumes Directoire, est d'ailleurs une chose ravissante. Quant au *Ballet*, on y voit des apothicaires forcenés s'emparant des passants et même des passantes, un jour de carnaval, pour leur administrer de force des soins qu'ils ne réclament nullement. La scène est d'une gauloiserie assez bouffonne[1].

Il y a plus de pittoresque vrai dans *La Braderie*. La scène se passe à Lille sur la place du Théâtre, emplie d'une animation singulière. Des marchands et des marchandes s'y sont installés, ce jour où tout habitant a le droit d'exposer librement ce qu'il veut vendre. Une belle campagnarde et sa provision d'œufs viennent d'être jetés à terre par la ruade d'un cheval ; elle tombe à la renverse dans un désordre des plus galants, — comme le tableau de *La Fête du Broquelet* nous montre aussi renversée une femme dans un accident de voiture. L'époque aime les grivoiseries, et François Watteau n'a garde de s'y refuser. Ici, c'est la guinguette populaire de la Nouvelle-Aventure qui forme le fond de la scène. Le 9 mai de chaque année, aux premiers beaux jours, les dentellières lilloises y allaient célébrer leur fête

1. Payés à l'artiste dix louis, selon le reçu que possède M. H. Lenglart, ces tableaux ont été vendus à l'Hôtel Drouot en 1902, le premier 9.900 fr. à M. Kræmer, de Paris, le second 3.000 fr. à M. Guérin, également de Paris.

patronale par des danses auxquelles la haute société se rendait comme à un spectacle ; et c'est une authentique élégante, au premier plan du tableau, qui écoute les discours d'un incroyable engoncé dans sa cravate.

Nous n'avons vu jusqu'ici que des œuvres auxquelles on sent que le peintre a pris plaisir, mais la *Procession de Lille en 1789* est bien morne. Curieux document, sans doute : on y voit défiler les corporations, chacune étant représentée par un porteur de « torse » ou énorme cierge auquel sont suspendus des attributs de métier ; à droite se remarque une église détruite en 1792 par le bombardement, Saint-Etienne. C'est de la peinture de commande, exécutée un peu comme un pensum. Pourtant tel détail trivial a l'intention d'amuser, s'il n'y réussit guère : un des porteurs de cierges rejette à l'écart le vin dont il a pris avec excès. Qui reconnaîtrait à cette grossièreté le peintre délicat des modes de cour, des Mélite, des Marinette et des Lisette ? — Mais il est vrai qu'il le fut aussi de Pourceaugnac et de la séquelle acharnée à ses trousses.

Il est plus heureusement inspiré quand il traite le sujet de la Saint-Nicolas. Dans les pays du Nord et de l'Est, c'est la fête des enfants, l'occasion de leur donner jouets et bonbons dès avant la *coquille* ou *quéniole* de Noël qui précède le Nouvel an. François Watteau nous montre avec quelque sensiblerie une heureuse famille réunie le matin de ce beau jour dans la chambre des parents. Une petite fille joue à terre avec un chien-lion ; son aînée, en robe longue, presse contre son cœur la poupée que sa mère vient de lui donner ; leur frère pleure parce que saint Nicolas a apporté pour lui un paquet de verges. Les modes sont charmantes autant que précises, on s'y attendait : pour coiffer la jeune mère, le peintre s'est souvenu des bonnettes à falbalas et à fanfreluches dessinées avec amour autrefois, et il a habillé la petite fille comme l'on représente Madame Royale dans ses portraits d'enfance aux côtés de Marie-Antoinette.

François Watteau mourut à Lille le 1er décembre 1823, après avoir été l'un des fondateurs du Musée.

Comme son père, il avait eu l'ambition d'être peintre militaire. Il y a de lui à Lille une *Escarmouche de cavalerie* et des *Batailles d'Alexandre*, assez quelconques. Le Musée de Valenciennes conserve le *Siège de Beauvais* et la *Bataille des Pyramides*. Ces deux derniers tableaux sont au-dessous du médiocre, et il serait à souhaiter pour son renom qu'il se fût borné aux scènes de mœurs. Pour le chatoiement des étoffes, les rayures et les bigarrures des soies vives, l'animation des scènes élégantes ou populaires, il est supérieur peut-être à son père. Ayant vécu plus longtemps à Paris, il a plus de pointe et d'accent ; son premier métier de dessinateur de modes le rendait merveilleusement apte à devenir un petit maître comme l'époque en compta

tant. Debucourt, Mallet, Lawrence, à propos de lui ces noms se présentent tout naturellement à l'esprit, non qu'il soit leur égal, mais il ne leur est pas toujours inférieur.

* * *

Maintenant connus davantage, ne fut-ce que par la récente exposition du Paysage français, Louis et François Watteau seront-ils appréciés de tous? Certains leur imputeront peut-être à défaut d'avoir un esprit local trop marqué, — si savoureux d'ailleurs soit-il, — de s'être inspirés trop directement parfois de la verve septentrionale d'un Brouwer ou d'un Téniers. Et on ne manquera pas de leur opposer l'exemple d'un Boilly qui, né plus au Nord qu'eux, acquit à Paris des nuances plus délicates.

Les Watteau de Lille ont été, en tout cas — et ce n'est pas un mince mérite — les illustrateurs fidèles des mœurs tant de la Flandre wallonne que de sa capitale. Il y a chez eux assez d'observation et de pittoresque, assez de mouvement et de gaieté, une séduction naturelle aussi dans la couleur, pour que leurs défauts ne nous empêchent pas de les aimer. Ils avaient à porter, et c'était un héritage assez lourd, le grand nom de Watteau; ils n'en ont pas été indignes, c'est beaucoup. A un Louis Racine, auteur d'un poème sur *La Religion*, où se retrouve quelque chose de l'accent sublime d'*Athalie*, l'histoire des lettres françaises ne refuse pas une petite place auprès de son père. De même, dans l'histoire de l'art, il serait injuste que les noms de Louis et François Watteau fussent trop complètement éclipsés par celui de leur oncle, le peintre exquis des Fêtes galantes.

ANDRÉ M. DE PONCHEVILLE

HENRI LECHAT

1862-1925

A lire les journaux pendant la première semaine de juillet 1925, il était impossible d'imaginer qu'un homme venait de disparaître qui eût dû être considéré comme une des plus insignes valeurs françaises. Aucune des feuilles quotidiennes qui prétendent informer le public des événements notables, aucune même de celles qui se piquent le plus de ne pas négliger les diverses formes de la vie intellectuelle, ne crut devoir rien ajouter, en annonçant la mort d'Henri Lechat, à une stricte énumération de titres universitaires et administratifs. Il s'agissait d'un professeur, d'un fonctionnaire. Ce professeur enseignait l'archéologie et l'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon. Il avait soixante-deux ans et était officier de la Légion d'honneur. Que voulait-on de plus ?

Ainsi personne, parmi les rédacteurs de ces journaux, ne connaissait, pour ne parler que des ouvrages d'Henri Lechat que tout homme cultivé devrait avoir dans sa bibliothèque, ni son *Phidias*, c'est-à-dire un livre qu'on peut ouvrir avec confiance, car il s'appuie sur une méthode scientifique impeccable, et qu'on lit jusqu'au bout avec joie et gratitude, car il est la première et jusqu'à ce jour la seule étude critique qui nous dise avec autant de clarté que de goût ce que fut le génie du plus grand sculpteur de l'antiquité, ce qu'il reçut de ses devanciers et ce qu'il y ajouta pour conduire l'art grec au point parfait de sa maturité. Personne apparemment ne connaissait non plus le mince volume de la « Collection Payot », *la Sculpture grecque*, qui nous fait suivre, en toutes ses étapes, sous la pression des circonstances de temps, de lieu, de mœurs, de péripéties politiques, le court et merveilleux développement de l'art en Grèce. On ne savait pas davantage que ce professeur avait

organisé à Lyon un instrument de culture qui manque à Paris et dont il n'y a d'analogues, — analogues, mais non supérieurs, — qu'en Allemagne : un musée de moulages conçu sur un plan si heureux, composé de pièces si bien choisies et si bien classées, qu'une heure passée dans ses salles instruit un curieux de l'art grec mieux que la lecture de maints gros volumes d'érudition.

De cette ignorance, de cette méconnaissance des valeurs véritables, de cette injustice, Henri Lechat n'eût été, à vrai dire, ni étonné ni affligé. Il a toujours dédaigné les moyens, même honnêtes, qu'il faut employer pour attirer sur soi l'attention de ces entrepreneurs de publicité qui, seuls, de nos jours, dispensent la renommée. D'autre part, comme tous ceux qui ont vu, observé, réfléchi dans le silence et la solitude, il n'avait pas beaucoup d'illusions sur les hommes, même sur les hommes de son pays, bien qu'il aimât ce pays, la France, d'un amour profond et avec cette nuance tragique que le patriotisme prend volontiers chez les Français des marches de l'Est. Il voyait avec quelle facilité des médiocres se poussent sur le devant de la scène, tandis que quelques-uns des meilleurs restent dans l'ombre. Là-dessus il se bornait à hausser les épaules et à penser : ainsi va le monde et ainsi vraisemblablement ira-t-il jusqu'à la consommation des siècles.

Il a conformé à cette philosophie sa conduite jusque, pourrait-on dire, au-delà du terme de sa vie. Voici la note qu'il remettait, moins de deux ans avant sa mort, à un neveu qui était son plus proche parent par le sang et dont le parfait dévouement a été sa principale consolation dans les longues et déprimantes épreuves de la maladie :

Si quelqu'un, n'importe qui, te demandait après ma mort quelques détails sur mon passé et sur ma vie, pour une notice nécrologique, tu leur répondrais que mon désir, maintes fois exprimé, verbalement et par écrit, était que personne ne s'occupât de moi, et qu'en conséquence tu ne veux absolument en rien satisfaire à sa demande.

20 juillet 1923.

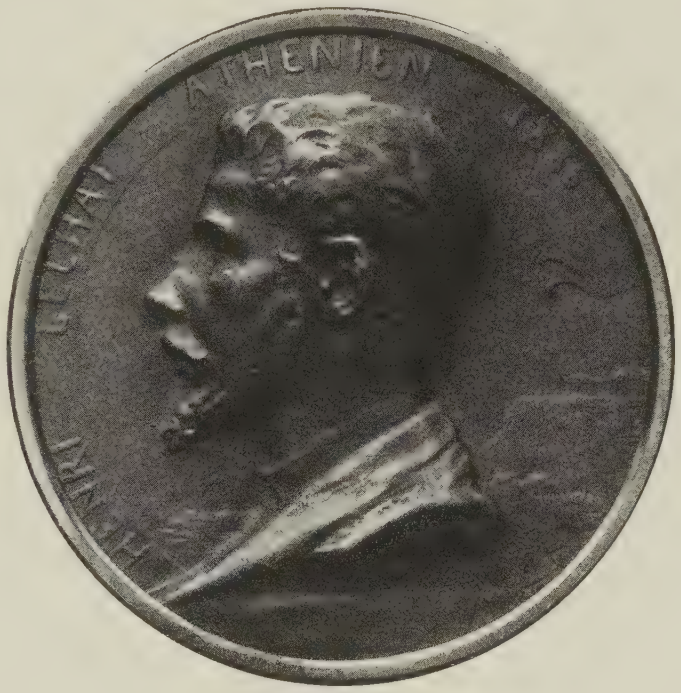
Presque en même temps, M. Philippe Fabia, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon, qui fut aussi, à ces tristes heures, un confident très dévoué, recevait des instructions non moins impérieuses dans leur laconisme négatif :

Je ne veux pas que mon nom et mon long travail à la Faculté y soient rappelés d'une façon quelconque.

10 février 1923.

Ces deux documents, s'ils jettent tout de suite un trait de lumière dans le secret d'une âme, ne sont certes pas pour encourager les faiseurs d'oraisons funèbres.

Henri Lechat, qui m'avait précédé d'un an à l'Ecole Normale et à l'Ecole d'Athènes, fut pour moi, dès ce temps lointain, par la précoce valeur de ses travaux plutôt que par la faible différence d'âge, un de ces camarades qui inspirent des sentiments de disciple à maître. Non qu'il affectât la moindre attitude de supériorité. Mais celui dont la carrière et les visées étaient encore sous le signe de l'incertitude savait qu'il ne ferait pas appel en vain à une intelligence lucide, à un sens critique déjà mûr. Bientôt la camaraderie se développa en une amitié que les épreuves de la vie ne firent, de part et d'autre, que fortifier. Il est peu de souvenirs dont le survivant d'aujourd'hui soit plus fier que de ceux de la longue intimité intellectuelle qui lui fut permise avec ce noble esprit secret et solitaire.



HENRI LECHAT
MÉDAILLON EN BRONZE, PAR J. GARDET

Or, aucune recommandation du genre de celles que l'on vient de lire ne fut jamais rédigée à mon adresse. Henri Lechat n'abandonnait rien au hasard. Il ne pouvait pas ignorer que sa disparition ne laisserait pas indifférente une revue où tous ses travaux avaient été attentivement suivis, où il avait lui-même publié des études importantes. Il avait vraisemblablement prévu que, si l'ordre des départs était ainsi réglé à l'horloge que n'arrête nulle main humaine, je serais désigné pour lui rendre témoignage dans la *Gazette des Beaux-Arts*. J'ai donc le droit, il me semble, de me prévaloir de son silence.

Toutefois, au moment d'écrire sur un homme de cet esprit et de ce caractère, on se demande si l'amitié qu'on a eue pour lui, loin d'être un titre ou une aide, ne serait pas plutôt un motif d'abstention. Car cet

homme, qui a résolument caché sa vie et qui avait horreur de toute indiscrétion, ne voulut encourir le jugement du public que sur ce qu'il lui avait livré, c'est-à-dire sur son enseignement et sur ses travaux. Or il n'est pas nécessaire d'avoir été honoré de sa confiance et de son affection pour savoir ce qu'il fut comme professeur : un guide sûr et sans pédantisme, un éveilleur de l'intelligence et du goût; et il suffit de lire ses ouvrages pour en apprécier la valeur et l'originalité.

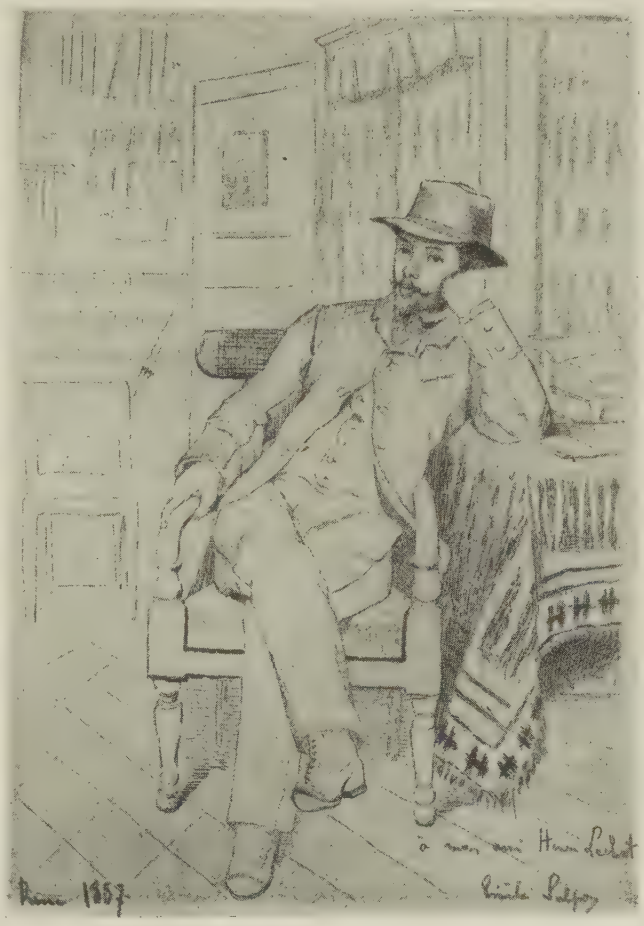
Quant à moi, sans percer les voiles ni forcer les retranchements, je ne puis oublier ce que je sais, et cela m'intimide. Je suis comme un peintre qui, connaissant trop bien un modèle aimé, a peur d'être inférieur à sa tâche et de ne faire qu'un de ces portraits sans vie profonde pour lesquels suffit le premier manieur de pinceau venu.

* * *

Disparu trop tôt, quand on pouvait attendre de lui encore bien des ouvrages excellents, bien des services rendus à l'art universel et à la pensée française, Henri Lechat nous offre néanmoins un exemple beau et réconfortant : celui d'une vocation remplie, d'un talent qui a porté ses fruits, d'une intelligence qui s'est pleinement exprimée. Pas plus qu'on ne voit à ses débuts d'hésitation sur la voie à suivre, on ne sent plus tard ces regrets inavoués de l'écrivain qui aurait souhaité d'être autre chose que ce qu'il fut. Rien qui ressemble aux amertumes d'un Sainte-Beuve, par exemple. En raison même du don d'analyse psychologique qui lui sert à disséquer ses propres sentiments comme à percer chez les autres les énigmes des caractères, des intentions et des humeurs, Sainte-Beuve n'est-il pas devenu pour nous, surtout depuis la publication de ses *Cahiers*, le type le mieux connu et aussi le plus curieux de l'homme de lettres aigri par les déceptions, mécontent de lui-même et des autres ? Tous ses succès de critique ne le consolèrent jamais de n'avoir pas obtenu la gloire du poète, la seule qui lui parût enviable. Ils n'effacèrent jamais le chagrin cuisant qu'il ressentait en comparant ses vers à ceux qu'il admirait et détestait chez ses brillants rivaux.

Henri Lechat, esprit ouvert à tous les souffles de l'art, admirateur éclairé des poètes de tous les temps, grand lecteur de Moréas et qui savait presque par cœur la *Chartreuse de Parme* comme un stendhalien de profession, n'a jamais rêvé pour lui-même meilleur destin que de vouer sa vie à l'art des grands sculpteurs de la Grèce. Jamais ne se lassèrent ni ne fléchirent sa curiosité, sa passion de connaître, son désir de faire connaître ce qui fut à une heure unique le plus bel épanouissement du génie humain et de faire

comprendre ce qui a rendu cet épanouissement possible. Tout en se prêtant dans une certaine mesure, ainsi qu'on peut l'attendre d'un sage, aux suggestions des événements et des circonstances, — c'est ainsi que son premier travail imprimé dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, peu de temps après son arrivée à Athènes, fut un consciencieux procès-verbal des fouilles dirigées par lui dans les fortifications antiques du Pirée, fouilles dont les très honorables résultats n'étaient certes pas de nature à exciter son imagination, — il sut de bonne heure où l'appelait sa vocation et il ne s'en laissa guère détourner avant d'avoir mené à bien des ouvrages qui se suffisaient à eux-mêmes, mais qui étaient, avant tout, pour lui les chapitres du grand travail dont les lignes s'étaient dès l'abord dessinées à ses yeux. Il évita ainsi ces déperditions de forces qu'entraînent souvent le dilettantisme, les curiosités versatiles, les ambitions mal réglées, et cette discipline eut pour effet, dans ce qu'il produisit, un caractère à la fois mesuré et achevé, une sorte de perfection, tout à fait exempte de froideur, qui procure au lecteur une joie délicate de l'intelligence et de la sensibilité : car elle nous apparaît ici comme une intime convenance de l'auteur et de son sujet. Ne sied-il pas d'être parfait, ou de s'y efforcer, pour parler aux hommes du parfait ?



HENRI LECHAT, POINTE SÈCHE PAR M. ÉMILE SULPIS

Au moment où, jeune agrégé des Lettres, sortant de l'Ecole Normale, il arrivait à l'Ecole d'Athènes après le stage traditionnel à la Villa Médicis,

l'attention des archéologues du monde entier commençait à se fixer sur les trouvailles extraordinaires sorties des fouilles que M. Cavvadias dirigeait depuis février 1886 sur l'Acropole. Un monde inconnu, un art dont les frontons d'Egine étaient jusqu'alors, avec quelques figures mutilées de Délos et du Ptoon, presque le seul témoignage, se révélait peu à peu. Lechat fut conquis tout de suite. Il assista aux travaux qui se continuaient. Avec émotion il vit sortir du sein de cette terre sacrée les statues en morceaux qui y avaient été enfouies à une grande profondeur lors de l'invasion des Perses. Pas de jour où il ne passât bien des heures dans le bâtiment qu'un pli de terrain dissimulait le plus possible aux yeux qui n'auraient rien voulu voir sur le rocher illustre, sinon ce qu'y contemplèrent les concitoyens de Périclès. Ce petit musée de l'Acropole recevait un à un tous les fragments de marbre ou de tuf que la pioche des ouvriers délivrait d'une captivité et d'un oubli millénaires. Lechat aidait l'équipe des bons travailleurs qui s'efforçaient de reconstituer les statues et réajustaient des morceaux trouvés en des cachettes différentes, à des jours, des semaines, des mois d'intervalle. Il considérait avec amour ces sortes d'idoles dont l'élégance rigide, le sourire mystérieux, le costume bizarre déroutaient alors les idées admises et déconcertaient les meilleurs connaisseurs de l'art grec. Dans cette incertitude générale, il ne se contenta pas d'être ému et d'admirer. Il sut comprendre et expliquer. Ses analyses des différentes statues archaïques, auxquelles il contribua à donner ce nom de *Corés* qui leur est resté depuis, formèrent une série d'articles dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* à partir de 1888. Pénétrant sans guide dans ce labyrinthe peuplé de blancs fantômes, il marche avec prudence ; sa finesse, sa lucidité de jugement le gardent des faux pas. Il scrute, compare, classe, il résout avec sagacité des problèmes multiples et inédits, et c'est lui qui a la gloire de fournir au monde savant le fil conducteur.

Dans leur première version, ces études marquent un des pas les plus décisifs de l'archéologie depuis cinquante ans. Il n'eut presque rien à y corriger, il n'eut qu'à développer ce qui s'y trouvait en germe pour en tirer plus tard deux beaux livres : *Au Musée de l'Acropole* (1903) et *La Sculpture attique avant Phidias* (1904).

Le titre du second de ces ouvrages est une indication non trompeuse de l'esprit qui anime les travaux de Lechat. Nul n'a parlé comme lui des grâces de l'archaïsme. Il s'est délecté des contrastes que nous montre cette radieuse adolescence de l'art en Grèce : hardiesse conquérante et timidité ingénue, effort quasi scientifique, allant jusqu'au tendu, et allégresse souriante. Son talent se faisait plus aigu et plus souple en même temps pour se saisir de tant de choses si nouvelles et si belles. Sa phrase s'attardait

volontiers en floraisons sinueuses et légères autour des diadèmes qui couronnent les chevelures savamment calamistrées, enroulées, tressées, autour des colliers, des boucles d'oreilles, des robes richement brodées qui tantôt plaquent au corps comme des draperies mouillées, tantôt flottent ou traînent, multipliant les plis, replis et chutes de plis repassés au fer, enfin de tout le précieux et de tout le compliqué qui accompagnent ce cortège des *Corés*, princesses ou déesses, tandis que la vive polychromie qui se jouait jadis à la surface du beau marbre de Paros ne laisse plus guère que des traces, semblables à des traits de fard sur de jeunes et frais visages.

ATHÉNA DEVANT ERICHTHONIOS
BAS-RELIEF EN MARBRE[1]
(Musée de l'Acropole, Athènes)

Cependant il ne portait pas en lui l'humeur de ces spécialistes chez qui une passion exclusive tourne vite au préjugé et à la manie. C'est une maladie qui a fait de nombreuses victimes chez les amants de l'archaïsme et des primitifs. Elle était particulièrement virulente à l'heure où Lechat écrivait ses savantes études. On ne voyait alors que raffinés qui ne pouvaient admirer Giotto, Fra Angelico ou Botticelli sans déverser leur dédain sur Raphaël ou jeter l'anathème à Michel-Ange. De même, dans le premier enthousiasme soulevé par l'apparition inattendue des *Corés* de l'Acropole, les échauffés passèrent la mesure, ne voulant plus considérer le divin Phidias que comme le fondateur de l'académisme. Henri Lechat ne fut pas même tenté par ces déplorables extravagances.

1. Cf. Henri Lechat, ***Monuments Piot***, t. III, p. 5 et suiv.

Quand il subissait au plus haut point le prestige de ces inventeurs que furent les archaïques, il les chérissait tendrement tout en les voyant tels qu'ils étaient, avec leurs grâces et leurs défauts. Leurs imperfections étaient délicieuses et émouvantes, c'étaient tout de même des imperfections, dont toute leur énergie tendait d'ailleurs à se libérer. Ils apprenaient la nature et créaient l'art de toutes pièces et chacun de leurs progrès représentait une ignorance ou une impuissance vaincue. Mais Lechat ne perdit jamais de vue que le terme de tous ces efforts, c'était le beau parfait auquel tous ces maîtres de la jeune Grèce aspiraient et que ce beau parfait fut réalisé par Phidias. Dès le temps où il nous expliquait amoureusement les statues archaïques de l'Acropole, il savait que ces études où il avait répandu tant de précieuses clartés le conduiraient au grand génie, initiateur de l'art classique et que les élégantes *Corés*, naïves et maniérées, préparaient la venue des belles jeunes filles, simples, nobles et vivantes d'une vie immortelle, qui s'avancent en lente procession sur la frise du temple d'Ictinos.

* * *

Quelle joie, qui était une récompense, lorsque, dans un livre qu'il publia en 1906 et dont il donnait, au commencement de 1925, une édition revue, élégamment présentée et illustrée[1], il aborda enfin le siècle d'or et les héros, et les grands hommes, Périclès et Phidias, et la gloire de cette Attique qui est « la Grèce de la Grèce ! » Mais son émotion est sobre, à l'exemple des Grecs qui, même pour traduire la douleur et l'horreur, n'ont jamais consenti aux cris, grimaces, gesticulations ou contorsions. Rien ne montre mieux son intelligence du génie grec et son goût attique de la mesure que les phrases discrètes et comme retenues, par lesquelles il exprime ou plutôt suggère le tragique et l'ironique de l'histoire. Les plus belles choses ne sont-elles pas en ce monde celles qui durent le moins ? Il nous a enchantés en décrivant le petit temple d'Athéna Niké et les célèbres figures drapées qui en décorent la balustrade : Phidias est mort depuis plusieurs lustres, mais c'est ici le dernier reflet de son art. Devant nous s'évoquent les deux incendies symboliques entre lesquels est compris le bref et resplendissant triomphe d'Athènes. 479 : le feu allumé par les Perses détruit la vieille cité de Thésée et de Solon ; mais ses lueurs sont une aurore incomparable. 404 : ce qui reste des vaisseaux athéniens brûle dans le port du Pirée ; c'est le crépuscule. « Némésis, ajoute Lechat, avait voulu que les Nikés radieuses, sur le

1. *Phidias* (Les Maîtres de l'Art), Paris, Plon, s.d. [1906] ; *Phidias*, Paris, De Boccard, 1925.

pyrgos qui domine la plaine et la mer attiques, fussent prêtes pour voir l'arrivée de la flotte de Lysandros, les remparts jetés bas et l'entrée dans l'Acropole de la garnison lacédémonienne imposée par le dur vainqueur. »

Devant le majestueux Parthénon, ses frontons, ses métopes et sa frise, il s'est fait vraiment l'âme d'un Athénien du glorieux v^e^ siècle ; son admiration et sa gratitude se partagent presque également entre Périclès, le grand homme d'Etat qui a voulu et rendu possible toute cette beauté, et Phidias, le grand artiste qui, en plein accord avec lui, l'a réalisée :

La procession des Panathénées, de la manière que Phidias l'a interprétée, est devenue comme une exaltation, un triomphe de la cité athénienne. Il y a là autre chose et plus que l'évocation d'une cérémonie religieuse ; c'est Athènes elle-même qui nous est montrée, avec ses magistrats, ses prêtres, ses femmes et ses filles, l'élite de ses jeunes citoyens, les envoyés de ses colonies, tout son peuple enfin, mais son peuple lavé de ses taches possibles, épuré de ses défauts, vu en gloire, héroïsé, toujours vrai néanmoins, et ressemblant...

Quelle devait être la fierté du peuple athénien, à regarder cette noble et splendide image de lui que renvoyait à ses yeux une sorte de miroir idéal, et à pouvoir s'y reconnaître légitimement, tel qu'il avait été ou qu'il avait voulu être aux plus hautes minutes de son existence nationale !

...Périclès a dû certainement l'approuver et l'aimer, cette frise où l'art du sculpteur faisait écho à sa propre pensée d'homme d'Etat et à son éloquence d'orateur, où le magnifique éloge de sa patrie, qu'il allait prononcer quelques années plus tard, se trouve déjà exprimé en un langage non moins fort que le sien et où il pouvait en somme contempler dans le marbre immortel la figure d'une Athènes selon son cœur, figure vivante et vraie, quoique si élevée au-dessus du réel.

Voici maintenant les graves leçons que nous propose ce haut génie de Phidias, que Lechat compare avec raison à Raphaël. Il domine, comme son *Zeus* d'Olympie, tout l'art de la Grèce et, sans doute, tout l'art de l'humanité ; cependant, ce n'est pas un inventeur, un novateur, ou du moins, ce n'est pas tant par des facultés d'invention, d'innovation qu'il est grand, c'est par une exceptionnelle aptitude à comprendre et à assimiler :

Et tous les éléments qui entrèrent dans son œuvre, avec quelle souveraine aisance ils y ont été unis et conciliés ! Les traces des origines diverses sont effacées et il n'y a non plus trace du labeur qui les effaça. On a l'impression de l'achevé, de l'accompli ; et, tandis que l'inachevé qui précéda sentait le travail, ici l'esprit jouit d'une surprenante limpidité de naturel sans effort ; on serait près de croire que l'effort fut le lot seulement des prédécesseurs, mais que celui qui vint finir leur œuvre n'eut qu'à lever la main pour cueillir la fleur de certitude, le fruit de perfection.

Parmi les pages ajoutées dans la seconde édition de ce beau livre, il en est une qui nous aide à mieux comprendre, à mieux aimer, — en la vénérant même comme une sorte de mystérieuse préfigure plastique des traits que notre art chrétien prête à l'Homme-Dieu —, le *Zeus* d'Olympie, Roi des Immor-

tels, colosse d'ivoire et d'or, que les Grecs considéraient comme le chef-d'œuvre de Phidias, « Dieu de paix, suprêmement doux, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous biens, commun père et sauveur et gardien de tous les hommes ». Ainsi parle Dion Chrysostome et ses paroles nous frappent et nous émeuvent singulièrement, car c'est à peine si l'on aurait à y changer quelque chose pour les appliquer au Christ. C'est que peut-être, en effet, suivant une hypothèse ingénieuse de Furtwaengler, ce type admirable, demeuré unique dans l'art païen, se serait conservé jusqu'à nous, à l'insu de tous, dans la plus auguste figure de l'iconographie chrétienne. La tête de Boston, la meilleure des répliques que nous possédons de l'œuvre de Phidias, éveille immédiatement la pensée du Christ. Les imagiers de Byzance qui, peu à peu, créèrent le type traditionnel du Christ, en place du visage imberbe, aux cheveux courts et bouclés, que l'on voit dans les catacombes, auraient-ils involontairement subi l'influence d'un modèle qui était la plus haute interprétation plastique de la divinité dans le seul art où ils pussent chercher des inspirations ? J'ajouterai que ce serait là un trait de plus — et non le moins significatif — de ce développement providentiel de l'humanité que l'on a résumé en cette formule : l'art grec baptisé, formule qui peut revendiquer le patronage de deux vers de Dante que M. Charles Maurras aime à citer :

.... O sommo Giove,
Che fosti in terra per noi crocifisso !

*
* *

Il était naturel qu'un auteur qui, partant de la plus solide et la plus scrupuleuse érudition, s'élève ainsi, sans artifice aux larges vues de l'esprit, voulût condenser dans un livre de synthèse générale l'expérience de toute une vie et les conclusions de tant de recherches méthodiques. L'occasion ne lui en fut donnée qu'assez tard. Ce ne fut qu'en 1922 que parut dans la collection Payot cet admirable petit livre qui s'intitule *la Sculpture grecque, histoire sommaire de son progrès, de son esprit, de ses créations* et qui, sous des apparences modestes, est, en même temps qu'une histoire, une philosophie de l'art en Grèce.

Il ne faut pas regretter cette longue attente. Elle était sans doute nécessaire pour amener un fruit riche de suc à sa pleine maturité. On peut dire qu'Henri Lechat se préparait, presque depuis les débuts de sa carrière de professeur, à se rendre capable d'écrire un jour un tel livre.

Lorsque, à son retour d'Athènes, il fut nommé à l'Université de Montpellier,

il pensait déjà que le meilleur auxiliaire d'un enseignement de l'histoire de l'art est un musée de moulages. Il n'eut pas le temps de développer celui qu'avait commencé son prédécesseur. Ce fut à Lyon, quelques années après, qu'il put, avec plus de ressources et des concours plus puissants, réaliser ses conceptions. Un plan avait été tracé et une première collection formée par M. Maurice Holleaux. Après qu'il eut reçu des mains de son ami cette œuvre déjà forte des plus belles promesses, Henri Lechat s'y dévoua

HENRI LECHAT A L'ÉCOLE D'ATHÈNES, D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

avec passion. Il ne cessa, au cours des années, de l'enrichir et de la perfectionner. Ce musée, qui fait honneur à Lyon et qui manque à Paris, porte la marque de son esprit, de sa science et de son goût. Or on y trouve, en images parlantes, l'histoire et la philosophie de l'art grec, telles que les concevait Henri Lechat. D'autre part, le catalogue raisonné qu'il en fit offrait, tant par ses descriptions que par sa bibliographie, tous les renseignements utiles sur les œuvres exposées. Un juge difficile a dit de ce catalogue vraiment scientifique qu'il était « supérieur même à celui de Strasbourg par Michaëlis[1] », c'est-à-dire à ce qui passait jusqu'alors pour

1. M. Salomon Reinach, dans une notice nécrologique courte, mais juste, sur Henri Lechat (*Revue Archéologique*, Octobre-Décembre 1925, p. 281).

le modèle du genre. La première édition parut en 1903. Une deuxième, très augmentée, fut imprimée en 1911. La troisième porte la date d'août 1923.

Comment chacun des types créés par le génie grec a été peu à peu élaboré au travers de mille difficultés, comment il a évolué pour parvenir à son point de perfection, comment les efforts, qu'on pourrait presque dire scientifiques, des vieux imagiers aboutissent à la plénitude de formes, à la vie sereine de l'art classique, comment le désir d'un art de plus en plus vivant, puis la recherche du pittoresque humanisent ce classicisme encore sévère, mais aussi tendent à l'amollir, puis finissent par faire osciller l'art grec entre le réalisme et le maniérisme, tout cela était écrit dans ces effigies de plâtre avant de faire la substance d'un livre de doctrine.

En inaugurant, le 19 décembre 1898, son cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon, Lechat expliquait à ses auditeurs l'utilité d'un musée de moulages et de quelles idées il s'inspirerait pour continuer le travail dont M. Holleaux avait jeté les bases. En même temps il indiquait à grands traits les thèmes principaux de sa pensée d'alors, d'ensuite et de toujours, sur le caractère national et original de l'art grec, sur l'immense et inépuisable bienfait que notre civilisation occidentale doit à la Grèce.

En 1910, la maison Baedeker, de Leipzig, voulant mettre en tête de son *Guide en Grèce* une introduction exposant les origines, la floraison et l'évolution de l'art grec, s'était adressée à Henri Lechat. Il fit, en trente pages, une esquisse de ce qui devait être l'œuvre centrale de sa vie.

Vienne plus tard un autre éditeur, parisien celui-là, qui propose un cadre moins étroit, et le livre naîtra en une année de travail heureux, fruit de longues méditations. Livre dont la construction solide et logique eût appelé autrefois le titre de *Discours* : « Discours sur le génie grec ». Nulle rhétorique superflue, cependant ; mais mille vues originales évitant tout paradoxe, mille remarques fines et pénétrantes qui circonscrivent par approches successives l'idée, puis en dessinent le contour.

Cette méthode intellectuelle prudente et précise ne laisse pas de s'ouvrir à ces ondes de la sensibilité sans lesquelles, en présence de l'œuvre d'art, la critique la plus pénétrante n'engendrerait que des formules desséchées. Dès les premières lignes, se révèle l'amour qui va inspirer les investigations du savant : « Le petit peuple qui habitait ce coin de terre fut doué des plus admirables aptitudes intellectuelles par un privilège unique, mystérieux et qui demeure inexplicable comme l'est le mystère de la floraison d'un grand génie parmi la foule obscure de ses contemporains ». Et les dernières pages, dans une conclusion qui suggère au lecteur maint sujet de de réflexions, font entendre le même accent d'émotion reconnaissante

pour cette « minuscule nation, tard venue », qui fut « l'auguste Cybèle de l'art, la Mère universelle ». Et notre auteur ajoute :

Les arts orientaux antérieurs, dont il n'y a pas à déprécier le mérite, restaient liés à leur lieu d'origine ; ils ressortissaient surtout à un utilitarisme religieux et la manifestation artistique y était chose secondaire. La Grèce a inauguré l'art proprement dit, l'art généralisateur, non pas fait pour les seuls yeux et les seules intelli-

Phot. com. par M. Ch. Picard

VUE DU MUSÉE DE MOULAGES

(Université de Lyon.)

gences des Grecs. L'Egyptien avait eu l'art égyptien ; avec l'art de la Grèce commence l'art humain.

...La Grèce ancienne demeure très près de nous par tout ce qu'elle a introduit d'éternel dans le fond même de la civilisation humaine. Pour la plupart des inventions de son esprit, elle pouvait à chaque fois répéter : κτῆμα εἰς ἀεί. En art comme en littérature, en tout ce qui est du domaine de la pensée et de la raison, nous sommes ses héritiers et ses continuateurs à jamais.

Il ne manquait qu'une chose à ce petit livre pour instruire et charmer tout homme qui, obscurément conscient de ce que la civilisation dont il est un des bénéficiaires doit à la Grèce, veut, comme c'est son devoir, connaître l'étendue de sa dette : une illustration, c'est-à-dire, en face des descriptions et des analyses, les images des œuvres, aujourd'hui dispersées dans les divers musées de l'Europe et même de l'Amérique.

Un volume qui vient de paraître, qu'Henri Lechat n'a pas eu, hélas ! la joie

de voir imprimé, dont cependant il avait pu corriger les premières épreuves et dont ses amis ont surveillé le tirage, complète le plus heureusement du monde, le précieux petit livre de la collection Payot. *La Sculpture grecque*, — *Sculptures grecques antiques* : ce singulier et ce pluriel symbolisent par la ressemblance et la différence des deux titres celles des deux ouvrages. Bien qu'il s'en défende, Lechat, dans ce bel album de cent planches accompagnées de cent notices, a refait, avec son goût propre, les *Monuments de l'art antique* de Rayet, en les enrichissant de tout ce que les fouilles, les découvertes, les études des savants nous ont apporté d'acquisitions nouvelles depuis une quarantaine d'années. Mais quelle supériorité le livre de Lechat ne gagne-t-il pas à se trouver en correspondance directe et voulue avec un exposé général de l'histoire de la sculpture grecque, conçu par le même auteur ? Quant aux statues choisies, sans épuiser la matière (quelques lignes de l'introduction semblent indiquer le projet d'un second recueil semblable), elles forment « un idéal salon d'honneur » et « chacune reçoit de ses voisines une nouvelle lumière ». « Elles n'ont pas été groupées au hasard, leur place est autant que possible conforme à son rang chronologique, afin qu'on ne perde jamais de vue la marche de l'art et la belle suite de ses floraisons. »

La qualité des notices est telle que nous pouvions l'attendre de ce savant impeccable, de cet esprit si fin, de cet amoureux de l'art grec. Au milieu de ce défilé magnifique, je prendrai un exemple là où une délicate attention de l'auteur veut que les deux plus belles stèles funéraires du Céramique, celle de Dexiléos et celle d'Hégéso, portent, par le moyen de deux dédicaces *in memoriam*, un émouvant message à deux amis particulièrement chers... Voici comment Lechat explique cette noble quintessence de pensée grecque qui inspire les honneurs rendus à un jeune guerrier, mort dans un combat :

> Le combat réel est devenu ici un combat entre héros, qui enveloppe de beauté ses violences et se déroule dans une sorte d'atmosphère divine. Le jeune Dexiléos, qui, en réalité, mordit la poussière, on ne nous le montre pas tué ou mourant ; il est représenté dans un exploit idéal, fier sur son cheval, maître de son ennemi. Il est le vainqueur ; et sa couronne d'or, au lieu d'un casque, était le signe de son triomphe. Le relief, en somme, continue en autre langage l'inscription que nous avons relatée ; après les mots : « il mourut à Corinthe, un des cinq cavaliers », voici la suite que laisse clairement entendre le sculpteur : « Mort, oui, glorieusement mort pour la cité. Ne le pleurons pas. Ne nous souvenons que de sa vie, qui fut belle, de son courage et de sa vaillance. Voyons-le devant nous, toujours brillant de jeunesse, paré de force, couronné d'or. Les couronnes périssables du printemps ont péri ; mais la couronne de gloire resplendit, impérissable. »

Entre temps, sans oublier sa vocation propre, Henri Lechat n'avait pas

refusé les occasions qui s'offraient à lui d'étudier à fond quelque question limitée et spéciale, comme lorsqu'il fit, dans son beau volume sur *Epidaure* (en collaboration avec l'architecte Defrasse), l'histoire d'un sanctuaire vénéré de tous les peuples grecs, ou lorsqu'il écrivit une excellente et précise monographie du *Temple grec* (jusqu'au v^e^ siècle). Il ne craignit même pas d'aborder le domaine de l'art moderne. Il estimait ces savants archéologues, farouchement enfermés dans des études dont ils ne songent qu'à rétrécir le champ, pour qui tout le reste de l'histoire de l'univers et des manifestations de l'esprit humain est comme s'il n'existait pas ; mais il ne se modelait pas sur eux. Peu de choses échappaient aux prises de sa curiosité intellectuelle. C'est ainsi que, parmi les études isolées qu'il a données à des revues, on trouve un article sur le *Buste florentin dit « Nicolo da Uzzano », au Musée du Bargello*. C'est ainsi même qu'il fait en 1919 une excellente plaquette sur les *Sculptures de Rodin* appartenant au Musée de Lyon. Enfin, en 1921, il publie dans la *Gazette des Beaux-Arts* une étude sur *Puvis de Chavannes* qui ne prétend qu'à nous offrir, avec minutie et précision, tous les renseignements et toutes les explications qu'on peut souhaiter sur un des plus beaux ensembles qui soient sortis de la main de ce maître : la décoration du grand escalier du Musée de Lyon ; mais elle dépasse singulièrement un tel programme. N'hésitons pas à dire que ce sont jusqu'à ce jour les meilleures pages qui aient été consacrées à l'art, à la pensée, à l'esthétique de Puvis.

* * *

Cet homme qui se souciait peu d'être taxé par la plupart de misanthropie, d'humeur mal commode et de raideur intransigeante, fut pour quelques élus, — peu nombreux sans doute, plus pourtant qu'on ne le croit, — un conseiller sage et discret, un confident toujours prêt à comprendre et au besoin à consoler, et, dans les heures de détente dont il jouissait doublement, parce qu'il en escomptait le retour fixé d'avance au programme d'une vie ordonnée, le plus charmant, le plus spirituel, le plus pénétrant des causeurs, et d'une espèce peu commune, car il savait écouter aussi bien que parler. En dehors de ces heureux moments, il s'était fait une vie de retraite studieuse et il demandait que l'on respectât son indépendance comme il respectait celle des autres. Il habitait une tour, — je m'abstiendrai de dire si elle était en ivoire, — une tour d'où sa vue portait au loin. Les seuls ponts qui pouvaient servir d'accès aux gens de l'extérieur étaient ses ouvrages ou, plus exactement, les manifestations publiques de son activité de professeur et d'écrivain. Il y avait aussi pour les initiés quelques avenues moins visibles, des passages

couverts ; mais il était inutile de prétendre rien ajouter à ce qu'il avait tracé lui-même.

Pourquoi tant de précautions ? Quand on a le goût du travail réfléchi et poussé en profondeur, il faut bien se défendre contre les hommes et contre les choses et se soustraire à l'engrenage de la machine à perdre le temps. Il y a un certain nombre de sollicitations, même sympathiques, auxquelles il faut avoir le courage de dire : « A quoi bon ? ».

Il n'aimait pas l'ouvrage mal fait. Cela se voit dans la partie critique de son œuvre. Quelques-unes de ses victimes purent se plaindre qu'il avait la dent dure. En revanche, rien ne lui était plus agréable ni ne soutenait mieux sa plume, que d'avoir à louer chez un auteur une découverte, un point de vue nouveau sur un maître de l'antiquité, sur une période ou une autre de l'histoire de l'art. L'éloge était de telle sorte que la pensée du critique enrichissait, mais sans jamais la trahir ou la déformer, la thèse dont il rendait compte. En exposant cette thèse avec une méthode et une clarté qui n'étaient pas toujours dans l'original, il ajoutait à sa puissance de persuasion et à ses chances de succès dans le monde.

D'abord à la *Revue des Etudes grecques* (à partir de 1895), puis à la *Revue des Etudes anciennes* (à partir de 1910), sous les titres successifs de *Bulletin archéologique* et de *Notes archéologiques*, il publia une série d'études, riches de substance, du ton le plus aisé et le plus libre, sur les sujets les plus variés concernant l'art antique, au fur et à mesure que ces sujets étaient mis à l'ordre du jour, dans un article de revue ou dans un livre, par un savant de France ou de l'étranger. La littérature y avait aussi sa place. Maintes fois il se plut, pour notre plus grand plaisir et profit, à des rapprochements entre les œuvres des artistes et celles des poètes. Dès la première série des *Notes*, il inaugurait une rubrique intitulée *Plastique et Poésie*. Successivement, à propos de vases peints, ou des frontons et des métopes d'Olympie, ou de l'admirable *Niobide blessée* découverte à Rome il y a vingt ans, ou d'un bas-relief provenant des Longs Murs qui relient Athènes au Pirée, il évoque subtilement et doctement Homère, Pindare, Eschyle, Sophocle, Aristophane, Euripide. Quelquefois même, c'est un auteur moderne qu'il confronte avec les œuvres antiques. C'est ainsi qu'une séduisante et poétique page de Renan lui sert à illustrer des vues ingénieuses et profondes sur *la Mer et la Nature dans l'art grec*. De telles comparaisons entre notre sensibilité et celle des anciens, Renan lui-même avait donné l'exemple ; il lui est arrivé d'en abuser par jeu, par goût de l'imprévu et du paradoxal. Lechat touche d'une pensée sagace et prudente au point vital de deux civilisations et il en profite pour nous faire mieux comprendre cet anthropo-

morphisme auquel il faut toujours revenir pour expliquer l'esprit et l'art grecs.

Je ne serai pas démenti par M. Georges Radet, directeur, pour l'antiquité classique, de la *Revue des Etudes anciennes* qui paraît à Bordeaux, si je dis que la collaboration d'Henri Lechat, sous la forme des *Notes archéologiques*, est l'un des principaux titres d'honneur de cette publication, la seule revue imprimée en province qui, peut-être, rivalise de réputation avec ses aînées ou émules parisiennes.

La dernière des *Notes* date de 1922. Séparées de la revue, elles se pré-

Phot. com. par M. Ch. Picard

UNE SALLE DU MUSÉE DE MOULAGES

(Université de Lyon.)

sentent comme dix fascicules inégaux qui, réunis, n'auraient pas de peine à former un juste volume. Il me semble qu'on devrait faire, au moins pour la plupart de ces études critiques, ce qu'a négligé la modestie de l'auteur : écrites au gré de l'actualité, elles n'ont rien perdu aujourd'hui de leur intérêt ; elles n'ont pas, je crois, d'équivalent en France dans la production archéologique de notre temps.

Henri Lechat savait le sens des mots et ne les employait qu'à bon escient. Il souffrait avec peine qu'on en usât différemment. Il savait

admirer le beau, mais en disant pourquoi[1]. Il ne fit jamais à la mode, ni au snobisme, ni au parti pris cette lâche concession d'admirer à faux, à contretemps, ou avec cette rhétorique boursouflée capable de discréditer même un sentiment juste. Et l'amitié fut par lui traitée avec le même respect que la beauté. Il n'a pas prodigué le nom d'ami et il évitait avec soin et tenactié de le prononcer là où celui de camarade était plus que suffisant. Mais, quand il le prononçait, c'était en pleine connaissance de cause et en toute assurance de ne pas varier. Il fut pour quelques-uns, qui ne l'oublieront jamais, l'ami le plus sûr, le plus dévoué, le plus discrètement ingénieux dans toutes les formes de la tendresse virile. A ceux-là qui avaient une fois gagné sa confiance, lui qui était avec les autres susceptible et exigeant parce que correct et exact, il passait tout.

La vie retirée qu'il mena et dont les causes sont un caractère secret et intransigeant, une résignation fière, sans amertume apparente, l'horreur du banal, du convenu, des réputations tapageuses où le mérite est le plus souvent en raison inverse du bruit, favorisa la floraison complète de la vraie et pure amitié. Dans la maladie qui lui infligea cette torture d'assister à l'affaiblissement progressif de ses facultés jusqu'au triste moment où il ne le vit plus, l'affectivité survécut à la ruine de tout.

Ses obsèques eurent lieu à Novion-Porcien, le bourg des Ardennes où il avait passé son enfance et une partie de sa jeunesse (il était né à quelques lieues de là, le 22 décembre 1862). Le pays est pittoresque et mesuré. Le cimetière avoisine les maisons ; mais il a vue sur une vaste étendue de campagne. Dans l'allée bordée de sapins aussi noirs que les cyprès des lointaines contrées méditerranéennes, un doux soleil filtrait entre des gouttes de pluie. Cinq amis étaient venus de Paris. Les gens du village étaient plus nombreux et ils s'associaient d'un cœur sincère au deuil de la famille. Quelques camarades évoquaient des souvenirs d'enfance ou de jeunesse ; aucun n'avait lu les ouvrages du défunt ; mais tous étaient fiers de ce compatriote qui revenait prendre son dernier repos chez eux. La tombe où on le mit portait deux fois le nom de Lechat avec un prénom différent, sans autre mention que la date d'une naissance et celle d'une mort. Une troisième et dernière fois, le nom de Lechat y est désormais inscrit, sans plus.

PAUL JAMOT

1. « Il est bien de sentir qu'une belle colonne dorique, c'est le beau parfait. Il est mieux de le sentir et de savoir la raison de son sentiment » *(Anthinéa)*. Ces paroles de M. Charles Maurras, Lechat avait tenu à les citer dans son petit livre sur la *Sculpture grecque*.

BIBLIOGRAPHIE DES PUBLICATIONS D'HENRI LECHAT

1887. — 1. Fouilles au Pirée sur l'emplacement des fortifications antiques. (*Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XI, 1887, p. 201.)

1888. — 2. Note sur deux proconsuls de la Province d'Asie (en collaboration avec G. Radet). (*Id.*, t. XII, 1888, p. 63.)

3. Inscriptions d'Asie mineure (en collaboration avec G. Radet). (*Id., ibid.*, p. 187.)

4. Les fouilles de l'Acropole. (*Id., ibid.*, pp. 238, 332, 430.)

5. Fouilles au Pirée : les fortifications antiques. (*Id., ibid.*, p. 337.)

1889. — 6. Inscription imprécatoire trouvée sur l'Acropole. (*Id.*, t. XIII, 1889, p. 77.)

7. Les fouilles de l'Acropole (janvier 1888-janvier 1889). (*Id., ibid.*, p. 130.)

8. Deux sarcophages du Musée de Constantinople. (*Id., ibid.*, p. 319.)

9. Hermès et les Charites (bas-relief votif du Musée de l'Acropole). (*Id., ibid.*, p. 467.)

Cet article a été reproduit dans l'ouvrage intitulé : *Au Musée de l'Acropole*, p. 113 ; cf. ci-après, n. 54.

10. Bas-reliefs du Musée de Constantinople. (*Id., ibid.*, p. 509.)

11. Tête en marbre du Musée de l'Acropole d'Athènes. (*Revue archéologique*, t. XIV [3e série], 1889, p. 396.)

1889. — 12. Statues archaïques d'Athènes. (*Bull. de Corr. hellénique*, t. XIV, 1890, p. 121.)

Cet article a été reproduit, avec quelques changements, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 279 ; cf. ci-après, n. 51.

13. Observations sur les statues archaïques de type féminin du Musée de l'Acropole. (*Id., ibid.*, pp. 301, 552.)

Ces articles, revus et retouchés, ont été reproduits dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 149 ; cf. ci-après, n. 54.

14. Mors antiques en bronze. (*Id., ibid.*, p. 385.)

15. Notes sur Épidaure : I. La Tholos de Polyclète ; II. L'Autel d'Asklépios (en collaboration avec A. Defrasse). (*Id., ibid.*, p. 631.)

16. Terres-cuites de Corcyre (Collection de M. Constantin Carapanos. (*Id., ibid.*, t. XV, 1891, p. 1.)

17. Aphrodite, statuette en bronze de la Collection de M. Constantin Carapanos. (*Id., ibid.*, p. 461.)

18. Les sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes. (*Rev. archéologique*, t. XVII [3e série], 1891, p. 304 ; t. XVIII [3e série], 1891, pp. 12, 137, 280.)

Ces articles ont été reproduits, avec des modifications, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 3 ; cf. ci-après, n. 51.

1892. — 19. Statues archaïques d'Athènes. (*Bull. de Corr. hellénique*, t. XVI, 1892, pp. 177, 485.)

Ces articles ont été reproduits, avec des modifications, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 293 ; cf. ci-après n. 51.

20. L'Acropole d'Athènes. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII [3e période], 1892, p. 89.)

Cet article a été réédité, avec quelques changements, dans le volume intitulé : *L'Acropole d'Athènes. Phidias* ; cf. ci-après, n. 63.

21. Le sculpteur Endoios. (*Rev. des Études grecques*, t. V, 1892, p. 385.)

Cet article a été reproduit, avec des modifications, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 415 ; cf. ci-après, n. 51.

1893. — 22. Note sur une tête de marbre du Musée Britannique. (*Bull. de Corr. hellénique*, t. XVII, 1893, p. 419.)

Cet article a été reproduit, avec des modifications, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 384 ; cf. ci-après, n. 51.

23. Inscriptions de Mysie (en collaboration avec G. Radet). (*Id., ibid.*, p. 520.)

24. Encore un mot sur le sculpteur Endoios. (*Rev. des Ét. grecques*, t. VI, 1893, p. 23.)

Cet article a été reproduit en partie dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 132 ; cf. ci-après, n. 51.

25. Tanagra. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. X [3e période], 1892, pp. 1, 122).

Cet article, revu et retouché, a formé le volume intitulé : *Tanagra* ; cf. ci-après, n. 61.

26. L'Éducation artistique en pro-

vince. (*Bulletin de l'Association générale des Étudiants de Montpellier*, décembre 1893 = *L'Art*, t. I, 1894, p. 146.)

1894. — 27. Documents nouveaux sur Clodion : projets de monuments à Condé et à Turenne. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XII [3e période], 1894, p. 141.)

1895. — 28. Épidaure. **Restauration et description des principaux monuments du Sanctuaire d'Asclépios** (en collaboration avec A. Defrasse, architecte). Paris, 1895, in-f°.

29. Une loi de la statuaire primitive : la loi de la frontalité. (*Rev. des Univ. du Midi*, t. I, 1895, p. 1.)

30. Bulletin archéologique [I]. (*Rev. des Ét. grecques*, t. VIII, 1895, p. 399.)

1896. — 31. Athéna devant Érichthonios. (*Fondation Eugène Piot; Monuments et Mémoires*, t. III, 1896-1897, p. 5.)

32. Le cheval coq (hippalectryon). (*Rev. des Univ. du Midi*, t. II, 1896, p. 121.)

Cet article a été réédité dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 153 ; cf. ci-après, n. 54.

33. Les édifices d'Épidaure. Réponse à M. Chipiez. (*Rev. archéologique*, t. XXVIII [3e série], 1896, p. 369.)

34. La patine des bronzes grecs. (*Ibid.*, t. XXIX [3e série], 1896, p. 331.)

35. Bulletin archéologique [II et III]. (*Rev. des Ét. grecques*, t. IX, 1896, pp. 231 et 417.)

36. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] E. A. Gardner, *A Handbook of Greek Sculpture*. (*Rev. des Univ. du Midi*, t. II, 1896, p. 481.)

1897. — 37. Bulletin archéologique, IV. (*Rev. des Ét. grecques*, t. X, 1897, p. 328.)

38. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] R. von Schneider, *Album auserles. Gegenstaende der Antikensammlung des allerhoechst. Kaiserhauses*. (*Rev. des Univ. du Midi*, t. III, 1897, p. 119.)

1898. — 39. La Sculpture grecque; à propos des Musées de moulages des Universités françaises. — Leçon d'ouverture du cours d'Histoire de l'art professé à la Faculté des Lettres [de Lyon, 19 décembre 1898]. (*Bull. de la Société des Amis de l'Univ. de Lyon*, t. XII, 1898-1899, p. 181.)

Cette leçon a été reproduite, avec quelques retranchements et modifications, dans la *Gaz. des Beaux-Arts* ; cf. ci-après, n. 41.

40. Les grands frontons en tuf de l'Acropole d'Athènes. (*Mélanges Weil*, 1898, p. 249.)

Cet article a été reproduit, avec quelques changements, dans *Au Musée de l'Acropole*, p. 117 ; cf. ci-après, n. 54.

41. Quelques vues sur l'évolution de la sculpture grecque. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXI [3e période], 1898, pp. 177 et 313.)

Cf. ci-dessus, n. 39.

42. Bulletin archéologique, V. (*Rev. des Ét. grecques*, 1898, p. 159.)

1899. — 43. Χρύσεοι τέττιγες (les Cigales d'or). (*Rev. des Études anciennes*, t. I, 1899, p. 19.)

44. Bulletin archéologique, VI. (*Rev. des Ét. grecques*, t. XII, 1899, p. 176); VII (*Id., ibid.*, p. 438.)

1900. — 45. L'Agias de Lysippe. (*Rev. des Ét. anciennes*, t. II, 1900, p. 195.)

46. La tête Rampin au Musée du Louvre. (*Fondation Eug. Piot; Monuments et Mémoires*, t. VII, 1900, p. 143.)

47. Tête archaïque d'Apollon (*Rev. archéologique*, t. XXXVII [3e série], 1900, p. 1).

48. Bulletin archéologique, VIII. (*Rev. des Ét. grecques*, t. XIII, 1900, p. 373.)

1901. — 49. Les origines et le développement du Temple grec. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXV [3e période], 1901, pp. 188 et 336; t. XXVI [3e période], 1901, pp. 55 et 139.)

Ces articles, revus et remaniés, ont formé le volume intitulé *Le Temple grec*, etc.; cf. ci-après n. 51.

50. Bulletin archéologique, IX. (*Rev. des Ét. grecques*, t. XIV, 1901, p. 409.)

1902. — 51. **Le Temple grec. Histoire sommaire jusqu'au Ve siècle av. J.-C.** Paris, 1902, in-18.

Cf. ci-dessus, n. 49.

52. Le front de l'« Hermès » d'Olympie. (*Mélanges Perrot*, 1902, p. 207.)

53. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] A. Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*. (*Rev. critique*, t. XXXVI, 1902, p. 121.)

1903. — 54. **Au Musée de l'Acropole d'Athènes. Études sur la sculpture en Attique avant la ruine de l'Acro-**

pole lors de l'invasion de Xerxès. (*Annales de l'Université de Lyon* [nouvelle série], II, fasc. 10). Lyon-Paris, 1903, gr. in-8°.

Cf. ci-dessus, n. 9, 12, 13, 18, 19, 21, 22, 24, 32, 10.

55. **Collection de moulages pour l'histoire de l'art antique à la Faculté des Lettres de Lyon.** [Premier catalogue] Lyon, 1903, in-8°.

56. Athlète vainqueur en prière, bas-relief grec. (*Rev. archéologique*, t. II [4e série], 1903, pp. 205 et 411.)

57. [Compte-rendu critique de l'ouvrage intitulé : *Mélanges Perrot.* (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. XXIX [3e période], 1903, p. 107.)

58. Archaischer Torso der Aphrodite. Lyon, Museum, [Torse archaïque d'Aphrodite du Musée de Lyon; notice traduite du français en allemand par P(aul) A(rndt)]. (Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und roem. Sculptur*, n. 561, München, 1903.)

1905. — 59. **La sculpture attique avant Phidias.** (*Biblioth. des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 92.) Paris, 1905, gr. in-8°.

60. **Pythagoras de Rhégion.** (*Ann. de l'Université de Lyon* [nouvelle série], II, fasc. 14). Lyon, 1905, gr. in-8°.

61. La statue de bronze trouvée à Coligny (Ain) et conservée au Musée de Lyon. (*Revue d'histoire de Lyon*, t. IV, 1905, p. 81.)

1906. — 62. **Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle** (dans la Collection *Les Maîtres de l'Art*). Paris, s.d. [1906], in-8°.

Cf. ci-après, n. 92.

1909. — 63. **L'Acropole d'Athènes. — Phidias.** Lyon, s. d. [1909], in-12.

Cf. ci-dessus, n. 20.

64. **Tanagra,** Lyon, s. d. [1909], in-12.

Cf. ci-dessus, n. 25.

1910. — 65. Notes archéologiques (Art grec), I et II. (*Rev. des Et. anciennes*, t. XII, 1910, pp. 117 et 325.)

66. Histoire sommaire de l'art dans la Grèce antique. (Baedeker, *Grèce, Manuel du voyageur* ; Introduction, p. LXI). Leipzig et Paris, 1910, in-12.

1911. — 67. **Collection de moulages pour l'histoire de l'art antique à la Faculté des Lettres de Lyon.** [Deuxième catalogue.] Lyon, 1911, in-8°.

68. Notes archéologiques (Art grec), III et IV. (*Rev. des Et. anciennes*, t. XIII, 1911, pp. 125 et 381.)

1912. — 69. Sur le buste florentin dit « Niccolò da Uzzano » au Musée du Bargello. (*Rev. de l'Art ancien et moderne*, t. XXXI, 1912, p. 367.)

70. Omphale, statue antique de marbre. (*Id.*, t. XXXII, 1912, p. 5.)

71. Notes archéologiques (Art grec), V et VI. (*Rev. des Et. anciennes*, t. XIV, 1912, p. 151.)

72. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] A. Furtwängler - H. L. Urlichs, *Denkm. griech. und rœm, Skulptur* (*Handausgabe*). (*Id., ibid.*, p. 212.)

1913. — 73. [Compte-rendu critique de l'ouvrage intitulé] : *Bruckmann's Wandbilder alter Plastik.* (*Id.*, t. XV, 1913, p. 311.)

1914. — 74. Notes archéologiques, VIII. (*Id.*, t. XVI, 1914, p. 159.)

1915. — 75. Notes archéologiques, IX. (*Id.*, t. XVII, 1915, p. 1.)

1917. — 76. Statuette de Jupiter. (*Rev. archéologique*, t. V [5e série], 1917, p. 68.)

77. Notes archéologiques, X, 1re et 2e parties. (*Rev. des Et. anciennes*, t. XIX, 1917, pp. 1 et 161.)

78. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] P. Huvelin, *Une guerre d'usure* ; la deuxième guerre punique. (*Id., ibid.*, p. 288.)

1918. — 79. Dolorosa; reste d'une tête grecque en marbre et stuc (Musée de Lyon). (*Fondation Eug. Piot; Monuments et Mémoires*, t. XXIII, 1918-1919, p. 27.)

1919. — 80. **Aphrodite archaïque** (*Biblioth. des Musées de Lyon*). Lyon, 1919, in-8°.

81. **Sirènes** (*ibid.*). Lyon, 1919, in-8°.

82. **Sculptures de Rodin** (*ibid.*). Lyon, 1919, in-8°.

1920. — 83. Puvis de Chavannes au Musée de Lyon. La décoration de l'escalier neuf du Palais des Arts. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. II [5e période], 1920, p. 309.)

1921. — 84. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] Fr. Poulsen, *Delphi*. (*Rev. des Et. anciennes*, t. XXIII, 1921, p. 154.)

85. Compte-rendu critique de l'ouvrage de] G. Mendel, *Musées impériaux ottomans : Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, t. II. (*Id., ibid.*, p. 339.)

1922. — 86. **La sculpture grecque. Histoire sommaire de son progrès, de son esprit, de ses créations** (dans la *Collection Payot*). Paris, 1922, in-16.

87. Une œuvre d'art au cimetière Montparnasse. (*Gaz. des Beaux-Arts*, t. V [5e période], 1922, p. 249.)

88. Léon Heuzey (1831-1922). (*Rev. de l'Art ancien et moderne*, t. XLII, 1922, p. 3.)

89. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] A. Laumonier, *Catalogue des terres-cuites du Musée archéologique de Madrid*. (*Rev. des Et. anc.*, t. XXIV, 1923, p. 179.)

90. [Compte-rendu critique de l'ouvrage de] G. Mendel, *Musées impériaux ottomans : Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, t. III. (*Id., ibid.*, p. 70.)

1923. — 91. **Collection de moulages pour l'histoire de l'art antique à la Faculté des Lettres de Lyon** [Troisième catalogue.] Lyon, 1923, in-8°.

1924. — 92. **Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle.** Edition nouvelle [refondue et augmentée]. Paris, 1924, gr. in-8°.

Cf. ci-dessus, n. 62.

1925. — 93. **Sculptures grecques antiques choisies et commentées** (avec 100 pl.). Paris, s. d. [1925], in-4°.

M. H.

BIBLIOGRAPHIE

Elie Lambert. — **Tolède** (Les Villes d'art célèbres). 168 p., 113 grav., Paris, Laurens, 1925.

La collection des *Villes d'art célèbres*, qui comprend déjà une soixantaine de volumes, vient de s'enrichir d'une excellente monographie de *Tolède*, dûe à notre collaborateur M. Elie Lambert dont les lecteurs de la *Gazette* ont déjà pu apprécier à plusieurs reprises la double compétence de médiéviste et d'hispanisant.

L'auteur a mis en pleine lumière par le texte et par une illustration très abondante dont il a fourni lui-même presque tous les éléments, le caractère hybride de la civilisation qui s'est épanouie à Tolède : « point de rencontre de deux mondes » où se heurtent et s'entremêlent l'Europe chrétienne et l'Afrique musulmane. L'*Art mudejar* qui est le résultat de cet alliage et qui se prolongera sous le nom de style plateresque jusqu'au triomphe de la Renaissance italienne n'est pas sans analogie avec l'art composite à la fois gothique, byzantin et arabe qui a fleuri à Palerme sous les rois normands de Sicile.

Dans cet art tolédan où entrent tant d'éléments étrangers et dont le représentant le plus génial, le Gréco, est un peintre crétois formé à Venise, la part des Français est loin d'être négligeable. Dans son substantiel chapitre sur la Cathédrale, M. Lambert rappelle que les stalles hautes de la Capilla Mayor sont en partie l'œuvre du grand sculpteur bourguignon Philippe Biguerny (Felipe de Vigarni), que les fresques de la salle capitulaire sont dûes à un autre Français très apprécié par le cardinal Ximénès, Jean de Bourgogne, que les admirables grilles du chœur ont été forgées par Maître Jean le Français (Juan Frances). L'art français ne s'est donc pas propagé seulement au Moyen âge le long du « chemin de Saint-Jacques » : on le retrouve au XVIe siècle à Tolède avant qu'il ne s'impose encore une fois à Madrid et à Aranjuez sous la dynastie des Bourbons.

L. R.

J. Bouissounouse. — **Jeux et Travaux d'après un Livre d'Heures du XVe siècle.** Phototypies Répin, imprimeur Jeanbin, Paris, 1925.

Mlles Thibaut et Droz ont eu une idée féconde, et bien opportune puisqu'elle se réalise au moment où l'Exposition du Moyen âge ramène l'attention sur les plus beaux manuscrits à miniatures. Précisément on ne s'est soucié jusqu'ici de reproduire et d'étudier que les œuvres de grand luxe exécutées pour les princes. Mais les bourgeois du XVe siècle achetaient aussi des Livres d'Heures. Et il y avait des officines pour cette clientèle. Publier ces manuscrits, c'est révéler un art populaire par sa destination, par ses effets, par ses sujets, aussi, pris dans la vie du bon peuple de France. Mlle Bouissounouse étudie aujourd'hui le Livre d'Heures, n° 1362 du Musée Condé à Chantilly, acquis par le duc d'Aumale. Avant les magnifiques planches, qui font honneur à l'éditeur, une introduction sobre et précise fait ressortir la valeur documentaire du Calendrier (les jeux au XVe siècle), l'art incor-

rect mais vivant, et l'influence pénétrante de Fouquet. C'est bien inaugurer la série. On voit ici cet art de princes, choyé par les princes de l'Art, se démocratiser, et peut-être reprendre en touchant le sol un peu de la vigueur qu'il a perdue, par exemple, chez les bonshommes aristocratiques de Philippe de Mazerolle, tout sautillants sur leurs jambes graciles.

R. SCHNEIDER

Jean ALAZARD. — L'**Abbé Luigi Strozzi**, correspondant artistique de Mazarin, de Colbert, de Louvois et de La Teulière (contribution à l'étude des relations artistiques entre la France et l'Italie au XVII^e siècle). In-8°, de 165 pages (Bibliothèque de l'Institut français de Florence, 1^re série, t. VIII), Paris, Champion, 1924.

Sympathique figure d'érudit bon vivant, l'abbé Strozzi, de Florence, représenta la France auprès de ses compatriotes entre 1655 et 1689. En cette qualité, il procura à Mazarin et ensuite à la Couronne des meubles et des tissus précieux, spécialités de Florence. Colbert, puis Louvois élargirent le champ de ces commissions, en confiant à Strozzi le soin d'acheter des œuvres d'art, de faire exécuter des copies et des moulages, d'acquérir des blocs de marbre ou d'albâtre, de recruter des ouvriers. Enfin Louvois lui donna pour instructions de conserver un contact étroit avec La Teulière, appelé par lui à la direction de l'Académie de France à Rome. M. Alazard, après avoir présenté l'homme, publie sa correspondance avec les personnages déjà mentionnés. Ces lettres offrent un très grand intérêt pour l'histoire des relations artistiques entre la France et l'Italie au XVII^e siècle. En nous en donnant une parfaite édition, M. Alazard a fait œuvre méritoire.

G. R.

Comte Ernest DE GANAY. — **Chantilly au XVIII^e siècle**. In-4°, 121 p., Paris, Van Oest, 1925.

Ce livre magnifiquement édité est moins une étude d'histoire de l'art qu'une évocation, d'ailleurs très précise et très documentée, de la vie de Chantilly au XVIII^e siècle. Son véritable sujet est la légendaire hospitalité des Condé. Mais si les descriptions de fêtes y tiennent une place prépondérante, le lecteur trouvera cependant à glaner dans le texte et dans l'illustration très heureusement choisie, de précieux renseignements qui complètent l'ouvrage fondamental de M. Macon sur *Les Arts dans la Maison de Condé*.

L. R.

Ewald BENDER — **Die Kunst Ferdinand Hodlers**. 1^ter Band (in-8, IX-343 p. av, 289 fig.); — **La Vie de Ferdinand Hodler** (in-16, 48 p. av. 16 planches en couleurs). — Zurich, Rascher et C^ie (1923).

L'exposition de l'art suisse au Jeu de Paume en 1924 a fait connaître au grand public français l'importance de l'œuvre de Ferdinand Hodler, dont certaines toiles montrées de temps à autre dans nos Salons avaient déjà révélé les incisives et fortes qualités, mises de nouveau en lumière ici même par M. Louis Hautecœur au lendemain de la mort de l'artiste[1]. A ceux qui ont subi l'emprise de cette puissante personnalité et qui désireraient connaître en détail l'ensemble de sa production et étudier l'évolution d'un art qui va des premiers portraits en clair-obscur, dans de sombres tonalités, des années 1873 et suivantes, aux effigies modelées en pleine lumière, à larges touches, exécutées vers la fin de sa carrière, se recommande l'important ouvrage dont nous venons d'inscrire le titre et qui promet d'être, lorsqu'il sera achevé, le plus complet et le plus approfondi de tous ceux, très nombreux, publiés en ces dernières années sur l'artiste par le même éditeur.

Son auteur, M. Ewald Bender, après avoir, dans un premier chapitre, conté la vie de Hodler, étudie ensuite en détail et chronologiquement tout son œuvre, à travers les étapes successives de son développement : années d'études chez l'incomparable éducateur que fut Barthelemy Menn ; premiers essais influencés par Rembrandt, les Primitifs allemands et Holbein, et que suit un voyage en Espagne ; conversion à la peinture de plein air, puis aux idées symbolistes dont *La Nuit* (1891) est le témoignage le plus marquant ; participation, à Paris, au premier Salon de la Rose-Croix en 1892, avec un autre tableau

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, t. II, p. 385 et suiv.

allégorique non moins célèbre : *Les Las de vivre*, et ensuite recherches de « parallélisme » dans la construction de la composition (M. Hautecœur, dans l'article que nous rappelons plus haut, a bien expliqué en quoi consiste cette formule). M. Bender nous amène ainsi, en terminant ce premier volume, jusqu'aux années 1894-95. Une dissertation (dont le texte est donné à la fois en allemand et en français) de Hodler lui-même *Sur l'art*, d'après une conférence de l'artiste à la Société des Beaux-Arts de Fribourg en 1897 et un manuscrit où il a exposé sa théorie du parallélisme, suit cette étude critique, et le volume se termine par une liste des illustrations, qui ne se contente pas d'être une simple table, mais donne sur chaque œuvre, classée chronologiquement, comme elle se présente dans le texte, tous les renseignements qui peuvent être fournis sur la date d'exécution, les dimensions, la collection où elle se trouve, etc., indications qui seront des plus utiles aux historiens de Hodler.

Dans un autre petit volume, charmant comme présentation et illustration, le même éditeur a publié à part la traduction française de la biographie placée en tête du volume précédent et a illustré cette *Vie de Ferdinand Hodler* de 35 images en couleurs reproduisant les œuvres les plus caractéristiques du maître; malgré leurs petites dimensions, elles évoquent excellemment, grâce à la délicatesse et à la fidélité du procédé de reproduction, les originaux. Aussi recommandons-nous volontiers ce petit livre aux admirateurs de Hodler. A. M.

F. Michel. — **Aus dem fernen Osten, Sechs original Holzschnitte.** Wien, Geseleschaft für vervielfäteigende Kunst, 1925. In-fol.

Cet album de six bois est tout à fait intéressant. L'auteur a observé avec justesse la vie des gens de l'Extrême-Orient, chinois, japonais, coréens, et il l'a rendue avec une réelle maîtrise, attentif à être vrai sans copier les artistes de là-bas, Hokusai ou tout autre, qui, avant lui, avaient regardé les mêmes spectacles. Il y a de la grandeur dans sa composition, qu'il vous montre la rue, le bain, une boutique ou le thé de deux élégantes, et ses types sont d'une vérité frappante, le marchand chinois notamment, celui qui pèse ses fruits et un autre qui grave des sceaux. Ajoutons que le métier est remarquable. R. K.

Yone Noguchi. — **L'Art au Japon. Kôrin.** Paris et Bruxelles. Van Oest, éd., 1926, in-4°, 44 p., 10 pl. — **Hiroshige**, 46 p., 19 pl.

A rechercher dans les deux livres de M. Yone Noguchi des renseignements sur la vie et la chronologie de l'œuvre de Kôrin et de Hiroshige, le lecteur serait singulièrement déçu ; aucun détail biographique, presque pas de dates, et l'auteur déclare même nettement, à propos de Hiroshige, que la question, qui semble d'ordinaire capitale, de la répartition des estampes signées de ce nom entre plusieurs artistes, lui paraît sans le moindre intérêt et qu'il ne l'abordera pas. Ce que M. Noguchi a fait, c'est une sorte d' « élévation », comme eût dit Bossuet, en l'honneur de deux maîtres qui lui sont chers, et à cela, reconnaissons qu'il a fort bien réussi. Avec une émotion communicative, M. Noguchi analyse son plaisir devant un paravent de Kôrin ou devant un paysage de Hiroshige, si profondément japonais tous deux, estime-t-il, en ce qu'ils ont su négliger le détail et surtout ce que l'Europe nomme le caractère décoratif, pour s'en tenir uniquement à l'essentiel, à la grande ligne, à ce qui touche le fond de l'âme. Certaines pages, qui au premier abord, surprennent, sont pour faire réfléchir. Quelques bonnes, mais trop rares illustrations accompagnent ces volumes. La traduction de Mlle M. E. Maître est excellente.

R. K.

Charles Lalo. — **L'Art et la morale** (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Paris, Alcan, 1922. In-12, 184 p.

M. Lalo, qui s'est déjà fait remarquer par de très intéressantes études d'esthétique générale, reprend dans ce mémoire (couronné par l'Académie des Sciences morales) le problème un peu rebattu des rapports de l'art et de la morale. La première partie, critique et historique, passe en revue les nombreuses solutions qui ont été données par les philosophes antérieurs, ceux-ci subordonnant l'art à la morale ou la

morale à l'art au point de les absorber l'un dans l'autre, ceux-là opposant d'une manière excessive ces deux manifestations humaines, soit pour sacrifier l'art (les *ascètes*) soit pour sacrifier la morale (les *esthètes*). Ces analyses (auxquelles il ne manque que des références plus précises[1]) sont faites avec intelligence et lucidité : M. Lalo excelle vraiment à dégager l'idée maîtresse d'une doctrine et à mettre le doigt sur les citations essentielles, les formules décisives. J'ai été un peu moins séduit par la 2e partie, où l'auteur esquisse sa théorie personnelle de la question. Fondée sur le principe des « Valeurs » dont il attribue bien à tort l'invention à Nietzsche alors qu'il se trouve tout au long dans la *Morale* de Janet (ouvrage que M. Lalo a omis de mentionner), elle distingue entre la morale (ou l'art) « normale » qui se résout en une valeur moyenne, une sorte de photographie composée des réalités, et la morale (ou l'art) « idéale », qui est une anticipation du génie sur la « morale » future, mais anticipation qui peut n'être qu'une hallucination et dont l'événement peut révéler le mérite durable. Réduit à la « normale », l'art et la morale n'ont rien de commun et sont souvent et nécessairement (?) en opposition ; leur fusion ne s'opère que dans ce que M. Lalo appelle la « moralité » supérieure, et qui est plutôt une sorte de vitalité exaltée, sinon transcendante. Tout cela est un peu bourgeois, un peu scolastique et aurait besoin d'être creusé et mis au point. Il me semble que même « normale », l'œuvre d'art, l'action morale véritable renferme toujours une étincelle de génie qui s'appelle tempérament dans l'une, sacrifice dans l'autre, amour dans tous les deux. C'est dans ce dernier terme que doit se recéler la synthèse cherchée.

T. R.

Denise Jalabert. — **Répertoire des catalogues des musées de province.** Paris, A. Colin, 1924. In-12, 192 p. (extrait du Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1923).

Alphonse Germain. — **Le Musée de Bourg.** Paris, Laurens, 1923, (Collections publiques de France, Memoranda). In-12, 64 p. illustrées.

Le répertoire de Mlle Jalabert, soigneusement fait et bien imprimé, comble une lacune que le non-achèvement de l'*Album archéologique* de Lasteyrie semblait devoir perpétuer pour longtemps encore. Il faut remercier l'Association des conservateurs et la Société de l'Histoire de l'Art français d'en avoir pris l'initiative et Mlle Jalabert de l'avoir si vite et si bien mené à bonne fin. On ne cherchera ici ni la bibliographie des musées provinciaux appartenant à l'État ni celle des palais nationaux : ce sera l'objet d'un autre volume qui ne pourrait être confié à des mains plus expertes que celle qui a signé celui-ci [1].

La jolie brochure de M. Alph. Germain sur le Musée de Bourg, quoique portant la date de 1923, a paru probablement trop tard pour être comprise dans le répertoire. Ce Musée a été installé en 1922 dans les bâtiments de l'ancien prieuré des Augustins contigu à la « merveille » de Brou. Nos lecteurs connaissent déjà l'un de ses chefs-d'œuvre, le portrait de Destouches que Largillière peignit à 85 ans (*Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1921). Mais un jeune Gustave Moreau, un Millet robuste, quelques croquis de Puvis, un triptyque flamand ou bourguignon (légende de saint Jérôme), de bons morceaux de sculpture — Christ au tombeau de 1413, — une riche collection de meubles du XVIe siècle (crédence, etc.), et de costumes bressans méritent aussi de retenir l'attention du touriste, qui, fatigué de la visite des mausolées trop vantés et des belles stalles en bois de l'église, serait tenté de regrimper dans son auto sans s'arrêter au prieuré. L'illustration est abondante et l'introduction aussi solide qu'élégamment tournée.

T. R.

1. M. Lalo répète après tant d'autres (p. 4) que les Grecs de la période hellénistique employaient l'*adjectif composé kalokagathos*. Je lui serais reconnaissant de m'en citer un seul exemple. Pour moi je ne connais que καλοῦ κἀγαθοῦ et καλοκαγαθία.

1. Des bibliographes pointilleux découvriront peut-être quelques lacunes sans importance (par exemple p. 54, la brochure de H. Martin sur les *Fouquet* de Chantilly devrait être indiquée avec le sous-titre des *Memoranda*). Pour ma part je n'exprimerai qu'un *desideratum* : à défaut d'une appréciation critique, toujours un peu délicate, j'aurais aimé que les catalogues particulièrement recommandables fussent signalés par une astérisque.

L'Administrateur-Gérant : Ch. Petit.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE MODERNE DES BEAUX-ARTS.

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-6e

En souscription :

LA MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits de la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

par **Ph. LAUER**

de la Bibliothèque Nationale

UN VOLUME IN-4° RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE

80 planches hors texte
4 planches en couleurs

Prix en souscription : **325** fr. taxe comprise.
Le prix en sera porté à **375** fr. dès la mise en vente

Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui

En préparation : DU MÊME AUTEUR

LA MINIATURE GOTHIQUE

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4° raisin

d'environ 120 pages de texte et 84 planches hors texte.

VIENT DE PARAITRE

REMBRANDT ? Le fils perdu se fait délivrer sa part de l'héritage.

IXe PUBLICATION DE LA SOCIÉTÉ PRESTEL - 1925

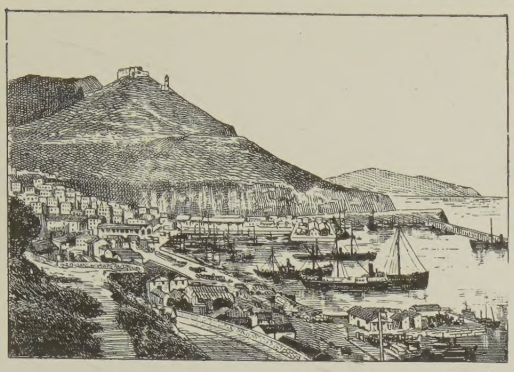
DESSINS DE VIEUX MAITRES HOLLANDAIS
du dix-septième siècle
au Musée de Braunschweig

Publiés par Edouard FLEEHSIG

Tirage à 400 exemplaires numérotés
32 planches, dans un élégant portefeuille
Prix : 200 mark-or

Pour la France : SOCIÉTÉ DU LIVRE D'ART ANCIEN ET MODERNE
6, Rue de Savoie — PARIS (VIe)

CHEMINS de FER de PARIS à ORLÉANS et du MIDI



ORAN

RELATIONS

entre

la FRANCE et l'ALGÉRIE par PORT-VENDRES

Trains et Paquebots rapides pour ALGER et ORAN

Le trajet le plus rapide de Paris à Port-Vendres par Limoges-Toulouse-Narbonne.

Wagons-Lits et Voitures directes toutes classes au départ de Paris-Quai d'Orsay.

La traversée la plus courte dans les eaux les mieux abritées.

Service hebdomadaire pour Alger et Oran.

Billets directs et enregistrement direct des Bagages

Pour tous renseignements, consulter le *Livret Guide* officiel de la Cie d'Orléans.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Avance au départ de Paris de certains trains rapides et express de soirée à destination de la Suisse.

Les trains express et rapides partant le soir de Paris-Est pour la Suisse, dont le départ avait été retardé depuis le 1er juillet, ont repris à dater du 1er octobre leur horaire normal.

Par suite, le train de luxe à destination de Vienne, l'Engadine et l'Oberland, a son départ avancé de 20 h. 15 à 19 h. 55.

L'express n° 37 pour Bâle part à 20 h. 40 (au lieu de 21 h. 30) et le rapide n° 39 pour la Suisse orientale et l'Arlberg part à 21 h. 35 (au lieu de 22 h. 15).

Le train pour Épinal et les Vosges via Port-d'Atelier continue à partir à 21 h. 35.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

VISITEZ LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Les circuits automobiles que la Cie P. L. M. a organisés dans la forêt de Fontainebleau fonctionneront cette année, du *1er avril* au *2 novembre*, dans les conditions suivantes:

Deux circuits auront lieu chaque jour, l'un le matin dans le nord de la forêt, prix **10** fr.; l'autre l'après-midi dans le sud de la forêt, prix : **17** fr.

En outre, il sera mis en marche, les *jeudis*, *dimanches* et *jours fériés*, un troisième circuit pour la visite de l'ensemble de la forêt, avec déjeuner à Barbizon. Pendant les mois de *Juillet*, *Août* et *Septembre*, ce circuit aura lieu également les *lundis* et *samedis*. Prix **28** fr. déjeuner non compris.

Du *15 juin* au *15 octobre*, une voiture partira de Paris (de l'Agence P. L. M., 88, rue Saint-Lazare à 9 h. 30, de la gare de Lyon à 10 h.) traversera la forêt de Sénart, s'arrêtera à Fontainebleau pour la visite du château et le déjeuner, effectuera un circuit en forêt et sera de retour à Paris le soir vers 18 h. 30. Prix **70** fr., déjeuner non compris.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT ET SOUTHERN RAILWAY

POUR SE RENDRE EN ANGLETERRE

AVEC LE MAXIMUM DE CONFORT — AVEC LE MINIMUM DE DÉPENSE

PRENDRE LA LIGNE

PARIS-SAINT-LAZARE à LONDRES
par **Dieppe-Newhaven**

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

tous les jours (Dimanches et Fêtes compris) et toute l'année

GRANDS ET PUISSANTS PAQUEBOTS A TURBINES

munis de postes de T.S.F.
ouverts à la correspondance privée

Transbordement direct entre les trains et les paquebots à Dieppe et à Newhaven

Les voyageurs de 1re et de 2e classe, porteurs de billets d'aller et retour de PARIS et ROUEN à LONDRES, via DIEPPE-NEWHAVEN ont la faculté d'effectuer leur voyage de retour via SOUTHAMPTON-LE-HAVRE, sans supplément de prix. Cette facilité s'étend aux voyageurs des mêmes classes de la ligne LE HAVRE-SOUTHAMPTON, qui désireraient revenir par NEWHAVEN-DIEPPE.

INTERPRÈTES

Des interprètes en uniforme sont à la disposition du Public à l'arrivée et au départ des trains-paquebots, dans les gares de PARIS-SAINT-LAZARE et de LONDRES-VICTORIA.

Collection Paul DUTASTA

Ambassadeur de France

OBJETS D'ART

ET DE BEL AMEUBLEMENT DU XVIII^e SIÈCLE

ESTAMPES en COULEURS

DU XVIII^e SIÈCLE

AQUARELLES, DESSINS & GOUACHES

PASTEL, PAR M.-Q. DE LA TOUR

TABLEAUX

PAR F.-H. DROUAIS, J.-H. FRAGONARD

SCULPTURES

Porcelaines de Chine et de Sèvres — Porcelaines montées en bronze

Bronzes d'Ameublement

SIÈGES, PETITES TABLES, MEUBLES

Suite de douze fauteuils

Couverts en tapisserie des Gobelins

TAPISSERIES DE LA MANUFACTURE ROYALE DE BEAUVAIS

d'apres F. BOUCHER et VERNANSAL

TAPISSERIE & TAPIS D'AUBUSSON

VENTE, après décès, à **Paris**

GALERIES GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze

Les jeudi 3 et vendredi 4 juin 1926, *à deux heures*

COMMISSAIRES-PRISEURS:

M^e F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart,

M^e André DESVOUGES
26, rue Grange-Batelière

EXPERTS:

M. Marius PAULME
45, rue Pergolèse

M. Georges B.-LASQUIN
11, rue Grange-Batelière

POUR LES ESTAMPES : **M. Maurice ROUSSEAU,** 33, rue de Châteaudun
Libraire de la Société pour l'Étude de la Gravure française

EXPOSITIONS :

PARTICULIERE : **le mardi 1^er juin 1926, de 2 heures à 6 heures**

PUBLIQUE : **le mercredi 2 juin 1926, de 2 heures à 6 heures**

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28, East 85 th Street, NEW-YORK

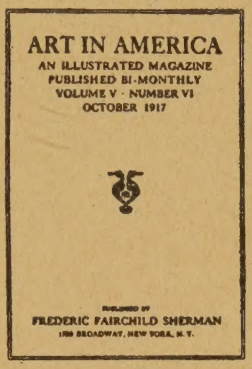
(États-Unis d'Amérique)

ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars. *Le numéro : 1 dollar.*

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. » *(The Dial.)*

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. » *(New-York Times.)*

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par *Eliot Clark.*	20 »
WINSLOW HOMER, par *Kenyon Cox.*	20 »
HOMER MARTIN, par *Frank J. Mather, Jr..*	20 »
R. A. BLAKELOCK: par *Elliott Daingerfield.*	15 »
CINQUANTE PEINTURES de *Inness.*	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de *Martin.*	25 »
SOIXANTE PEINTURES de *Wyant.*	25 »
ALBERT P. RYDER, par *Frédéric Sherman.*	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. » *(Cincinnati Enquirer.)*

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. » *(Détroit Free Press.)*

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. » *(New-York Times.)*

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. » *(The Review.)*

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de

TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & Cie

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte: *franco-Pharmacie.12.Bd.Bonne-Nouvelle.Paris*

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. . . . **4 fr. 40**

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . **3 fr. »**

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . **3 fr. 90**

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopécie. **3 fr. 90**

Savon à l'ichtyol, contre l'acnée, rougeurs, boutons, etc. . . . . **3 fr. 90**

Savon sulfureux, contre l'eczéma. . . . . **3 fr. 90**

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . **3 fr. 90**

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. **3 fr. 90**

Savon naphtol-soufré, c^me^ pelade, eczéma. **3 fr. 90**

Pharmacie VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET